mann
elte
ten

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Robert Schumann.

Erster Band.

Zweite Auflage.

Leipzig,

Georg Wigand's Verlag.

1871.

Einleitendes.

Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, — die Musik. Man kann nicht sagen, daß die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, C. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohn's Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, — aber eine nachhaltigere Wirkung äußerten diese erst später. Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. Aber nicht lange währte die Freude festen Zusammenhaltens dieses Vereins junger Kräfte. Der Tod forderte ein Opfer in einem der theuersten Genossen, Ludwig Schunke. Von den andern trennten sich einige zeitweise ganz von Leipzig. Das Unternehmen stand auf dem Punkt, sich aufzulösen. Da entschloß sich Einer von ihnen, gerade der mu-

sikalische Phantast der Gesellschaft, der sein bisheriges Leben mehr am Clavier verträumt hatte, als unter Büchern, die Leitung der Redaction in die Hand zu nehmen, und führte sie gegen zehn Jahre lang bis zum Jahre 1844. So entstanden eine Reihe Aufsätze, aus denen diese Sammlung eine Auswahl gibt. Die meisten der darin ausgesprochenen Ansichten sind noch heute die seinigen. Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.

Und hier sei noch eines Bundes erwähnt, der ein mehr als geheimer war, nämlich nur in dem Kopf seines Stifters existirte, der Davidsbündler. Es schien, verschiedene Ansichten der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, nicht unpassend, gegensätzliche Künstlercharaktere zu erfinden, von denen Florestan und Eusebius die bedeutendsten waren, zwischen denen vermittelnd Meister Raro stand. Diese Davidsbündlerschaft zog sich, wie ein rother Faden, durch die Zeitschrift, „Wahrheit und Dichtung" in humoristischer Weise verbindend. Später verschwanden die von den damaligen Lesern nicht ungern gesehenen Gesellen ganz aus der Zeitung, und von der Zeit an, wo sie eine „Peri" in entlegene Zonen entführte, hat man von schriftstellerischen Arbeiten von ihnen nichts wieder vernommen.

Möchten denn diese gesammelten Blätter, wie sie eine reichbewegte Zeit wiederspiegeln, auch dazu beitragen, die Blicke der Mitlebenden auf manche von der Fluth der Gegenwart beinahe schon überströmte Kunsterscheinung zu lenken, so wäre der Zweck der Herausgabe erfüllt.

Wenn übrigens in der Reihenfolge der Aufsätze die chronologische Ordnung aufrecht erhalten ist, so wird gerade dies ein Bild des wachsenden, sich immer mehr steigernden und klärenden Musiklebens jener Jahre vor die Augen führen.

Inhaltsübersicht.

A. Größere und kleinere Aufsätze.

B. Besprechungen von Compositionen.

1834.

Ein Werk II. — Theodor Stein. — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. Studien von Hummel; II. Tonblumen von H. Dorn). — H. Vieuxtemps und L. Lacombe. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.

Ein Werk II. [1]

Eusebius trat neulich leise zur Thüre herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich saß mit Florestan am Clavier. Florestan ist, wie du weißt, einer von jenen seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Außerordentliche wie voraus ahnen. Heute stand ihm aber dennoch eine Ueberraschung bevor. Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie", legte Eusebius ein Musikstück auf. Den Titel durften wir nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Heft; dies verhüllte Genießen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Ueberdies, scheint mir, hat jeder Componist seine eigenthümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'sche Prosa anders, als Goethe'sche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozart's »Là ci darem la mano« durch hundert Akkorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weißen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's", meinte Florestan. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte

---

1) Dieser Aufsatz erschien schon im Jahre 1831 in der Allgemeinen Mus. Zeitung. Als der erste, in dem sich die Davidsbündler zeigen, möge er auch hier eine Aufnahme finden.

unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber: es ist, als wenn die Begeisterung des Augenblicks die Finger über das gewöhnliche Maaß ihres Könnens hinaushebt. Freilich bestand Florestan's ganzer Beifall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten, daß die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert sein könnten, wären sie nämlich Clavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

»Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin, Oeuvre 2«

und wir beide verwundert ausriefen: „Ein W. 2", und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und außer etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war, als: „Ja, das ist einmal wieder etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag es sein — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello" — — so entstand freilich eine Scene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt von Wein, Chopin und Hin- und Herreden, gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem W. 2, „denn ich kenn' euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus — nun bringt mir nur den Chopin einmal her". Wir versprachen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald ruhig gute Nacht: ich blieb eine Weile bei Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sopha liegend und die Augen geschlossen. „Chopin's Variationen", begann er wie im Traume, „gehen mir noch im Kopfe um: gewiß", fuhr er fort, „ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — kannst Du Dich auf Leporello's Terzensprünge besinnen? — scheint mir am wenigsten zum Ganzen zu passen; aber das Thema — warum hat er es aber aus B geschrieben? — die Variationen, der Schlußsatz und das Adagio, das ist freilich etwas — da guckt der Genius aus jedem Takte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charaktere, — Zerlinens Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das giebt sich jedoch von selbst in der

zweiten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwei Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber Alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin; Masetto steht zwar von ferne und flucht ziemlich vernehmlich, wodurch sich aber Don Juan wenig stören läßt. — Nun aber die vierte, was hältst Du davon?"

„Eusebius spielte sie ganz rein — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, daß Chopin den ersten Theil wiederholen läßt) aus Bmoll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt. Schlimm ist's freilich und schön, daß Leporello hinter den Gebüschen lauscht, lacht und spottet, und daß Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen, und daß das aufgeblühte Bdur den ersten Kuß der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber Alles nichts gegen den letzten Satz — hast Du noch Wein, Julius —? das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel, klirrende Flaschen. Leporello's Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der Schluß, der schön beruhigt und wirklich abschließt." Er habe, so beschloß Florestan, nur in der Schweiz eine ähnliche Empfindung gehabt, wie bei diesem Schluß. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme und endlich der letzte Strahl verschwände, so träte ein Moment ein, als sähe man die weißen Alpenriesen die Augen zudrücken. Man fühlt nur, daß man eine himmlische Erscheinung gehabt. „Nun erwache aber auch Du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe!" — „Herzens-Florestan, erwiederte ich, diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, obgleich sie etwas subjectiv sind; aber so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch auch mein Haupt solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft". Hierauf entschliefen wir. —

Julius.

Theodor Stein.

Wir würden weniger streng urtheilen, handelte es sich nicht in der That um ein seltneres Talent, das wohl gar gering geschätzt worden ist. Wir lieben die Wunderkinder. Wer in der Jugend Außerordentliches leistet, wird bei stetigem Fortlernen im Alter Außerordentlicheres zu Wege bringen. Gewisse Handfertigkeiten sollen gar so früh als möglich zur Virtuosität ausgebildet werden. Aber das, wodurch unser jugendlicher Künstler sich jenen Namen vorzugsweise erworben, bekämpfen wir als durchaus falsch — das öffentliche Phantasiren in jüngeren Jahren. — Zu ihm, dem wir Talent, ja ein ungewöhnliches zugestehen, sprechen wir nicht, aber zu seinem Führer, seinem Lehrer, nenn' er sich, wie er wolle.

Wer wird die aufgesprungene Knospe wieder zusammenzufalten versuchen! Es wäre unnütz. Eine früh erwachte Neigung gewaltsam zurückzudrängen, scheint so unnatürlich, als es naturgemäß sein kann, daß sich ein besonderer Sinn beim Einen früher zeitigt und entwickelt als beim Andern. Nur sollte man die seltnere Jännerblume, ehe man sie der weiten kalten Welt zur Schau bringt, im stillern Verschluß pflegen und liebhalten. Wir wollen der Zukunft unsers Kunstjüngers nicht vorgreifen. Sie hätte glänzend werden können und unter Umständen werden müssen. Es scheint aber bei seiner Bildung so manches versäumt, es scheinen so viele Mißgriffe gethan worden zu sein, daß wir seinen Lehrer aufmerksam machen müssen, die spätere dauernde Anerkennung nicht einem unnützen Frühruhm opfern zu wollen. Alle Vorzüge seines Schülers sind jetzt nur solche des Talents, alle Fehler Folgen einer unrichtigen Erziehung. Wenn wir nun unter jene das sichere Ergreifen des Augenblicks und dessen Umsetzung in die Tonsprache, das meist glückliche Verflechten und Auswirren der Stoffe, den oft überraschenden Stimmenbau der Harmonie rechnen müssen, so fällt unter diesen am ersten ein trübes Einerlei der Gefühlsweise, das stille fortleidende Wesen der Melodieen, das endlose Fortziehen von Molltonarten auf. Er zeigt uns Gestalten, aber sie sind blaß, verweint. Das soll nicht. Steht dies auch nicht außer Verbindung mit der ganzen Richtung,

welche die jüngste musikalische Vergangenheit genommen, so darf das nicht abhalten, der Jugend das blühende, kräftige Leben zu bewahren. Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart! Es gibt wohl Naturen, die dem gewöhnlichen Gang der Entwickelung entgegen zu streben scheinen, aber es gibt auch Naturgesetze, nach denen die umgestürzte Fackel, die früher erleuchtet hatte, nunmehr ihren Träger verzehrt.

Der Grund jener Mängel liegt nicht fern. Unser liebenswerther Künstler, durchaus sinnig und musikalisch, muß recht wohl fühlen, daß noch Manches fehlt, selbst das eigentliche rechte Spielen seines Instruments, die ruhige Fertigkeit, die eine gute Schule bildet, die sichere Leichtigkeit, die sich erst aus anhaltender Uebung erzeugt, vor Allem der gesunde Ton, den Niemand auf die Welt mitbringt. Irren wir hierin nicht, so wird er es uns vielleicht in Jahren Dank wissen, daß wir ihm so ernst die Zukunft vorhielten, mit der nicht zu spielen ist. Irrten wir aber, so müßten wir auch dann noch sagen, daß mit ihm ein Talent verloren gegangen wäre, das mehr verdient hätte.

In einem und dem andern Fall mög' er sich dann einer bedeutsamen alten Sage erinnern! Apollo pflog mit einem schönen Sterblichen Umgang. Wie dieser nun immer göttlicher werdend heranreifte, dem Jünglingsgotte ähnlicher wurde an Gestalt und Geist — da verräth er sein Geheimniß zu früh den Menschen. Der Gott aber, darüber erzürnt, erschien ihm nicht wieder, und der Jüngling, erschüttert vom Schmerz, sah nun unaufhörlich in das Auge der Sonne, des fernen Geliebten, bis er starb. — Zeige denn Deine Göttergaben den Weltmenschen nicht eher, bis es Dir die Himmlischen heißen, die sie Dir verliehen und denen Du werth geworden bist. Dem Künstler, dem schönen Sterblichen, verwandelt sich der griechische Gott zum Phantasus. [1]

Euseb.

1) Von dem ferneren Loos des jungen damals Hoffnungen erregenden Mannes ist uns nichts näher bekannt geworden.

Aus den kritischen Büchern der Davidsbündler.[1]

I.

Studien für das Pianoforte von J. N. Hummel.

W. 125.

1.

Heiterkeit, Ruhe, Grazie, die Kennzeichen der antiken Kunstwerke, sind auch die der Mozart'schen Schule. Wie der Grieche seinen donnernden Jupiter noch mit heiterm Gesicht zeichnete, so hält Mozart seine Blitze.

Ein rechter Meister zieht keine Schüler, sondern eben wiederum Meister. Mit Verehrung bin ich immer an die Werke dieses gegangen, der so viel, so weit gewirkt. Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen classisch-romantischen Halbschlaf. —

Man hat ältern Künstlern den Rath gegeben, daß sie, hätten sie den Culminationspunkt erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeit lang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrthum reizte, so würde es immer Zufall, ja Uebermuth sein, wenn der Kritiker jene culminirende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der

1) Es wird angenommen, daß sich die Davidsbündler ein Buch hielten, in das sie ihre Gedanken über neuerschienene Werke 2c. einzeichneten.

siebenten Beethoven'schen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen) — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Culminationspunkt halten. —

Es wäre unwahr, wollte man das vorliegende Werk des alten Meisters jenen vom 60sten bis 80sten als ebenbürtig an Schönheit an die Seite stellen, jenen Kunstwerken, wo alle Kräfte harmonisch walteten. Es ist wohl noch derselbe Strom, auch majestätisch noch und achtunggebietend, aber wie sich breiter ausdehnend in das aufnehmende Meer, wo sich die Berge abdachen und die Ufer den fortziehenden nicht mehr so blüthenreich gefangen halten. Ehret ihn aber in seinem Lauf und denkt, wie er ehedem die Außenwelt so treu in seinem Schoß aufnahm und zurückspiegelte!

Bei der großen Schnelle der Entwickelung der Musik, wie keine andere Kunst ein Beispiel aufstellen kann, muß es wohl vorkommen, daß selbst das Bessere selten länger als vielleicht ein Jahrzehend im Munde der Mitwelt lebt. Daß viele der jungen Geister so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird. —

So jung ich bin, so möchte ich hierin nichts mit einem sogenannten, obschon sehr geliebten Florestan gemein und auf dem Gewissen haben. Florestan — wenn Du ein großer König wärest und Du verlörest einmal eine Schlacht und Deine Unterthanen rissen Dir den Purpur von der Schulter, würdest Du nicht zornig zu ihnen sagen: Ihr Undankbaren! —

Eusebius.

2.

Schönes Eusebiusgemüth, Du machst mich wahrhaftig zum Lachen. Und wenn Ihr alle Eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen.

So hoch ich Deine Gesinnung schätze, jeder Erscheinung ihre Stelle anzuweisen, so halt' ich Dich doch für einen verkappten Romantiker — nur noch mit etlicher Namensscheu, welche die Zeit wegspülen wird.

Wahrlich, Bester, ging's nach dem Sinn Gewisser, so kämen wir ja bald an jene goldnen Zeiten, wo's Ohrfeigen gab, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte.

Auf die Falschheit einzelner Deiner Schwärmereien lass' ich mich gar nicht ein, sondern gehe geradezu auf's Werk selbst los.

Methode, Schulmanier bringen wohl rascher vorwärts, aber einseitig, kleinlich. Ach! wie versündigt Ihr Euch, Lehrer! Mit Eurem Logierwesen zieht Ihr die Knospen gewaltsam aus der Scheide! Wie Falkeniere rupft Ihr Euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen — Wegweiser solltet Ihr sein, die Ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt!

Schon bei der Clavierschule Hummel's (Ihr wißt, Davidsbündler, daß ich allemal eine ungeheure Maschinerie anbrachte, weil das Notenpult nicht halten wollte) schöpfte ich einen leisen Verdacht, ob Hummel, wie er ein ausgezeichneter Virtuose seiner Zeit war, auch ein Pädagog für die künftige wäre. Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichen so viel Zweckloses und bloß Aufgehäuftes, neben guten Winken so viel Bildunghemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe, die Haslinger'sche sowohl, wie meine. Daß die Beispiele aus lauter Hummelianis bestanden, entschuldigt' ich, weil jeder seine Sachen am besten kennt und so schneller und treffender wählen kann. Auf den eigentlichen Grund, daß Hummel mit der einstweilen raschgehenden Zeit vielleicht nicht Schritt gehalten, fiel ich nicht. Die Zukunft und diese Etuden belehrten mich.

Studien, vortrefflichste Bündler, sind Studien, d. h. man soll etwas aus ihnen lernen, was man nicht gekonnt hat.

Der hochpreißliche Bach, der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuthen, fing zuerst an für Lernende zu schreiben, aber gleich so gewaltig und riesenübermäßig, daß er erst nach vielen Jahren von den Einzelnen, die indessen auf eignem Weg fortgegangen waren, der Welt als Gründer einer strengen, aber kerngesunden Schule bekannt wurde.

Dem Sohn Emanuel waren schöne Talente angeerbt. Er feilte, verfeinerte, legte dem vorherrschenden Harmonie- und Figurenwesen Melodie, Gesang unter, erreichte aber seinen Vater als schaffender

Musiker bei weitem nicht, wie Mendelssohn einstmals sagte: „es wäre als wenn ein Zwerg unter die Riesen käme". —

Clementi und Cramer folgten. Der erste konnte wegen seiner contrapunktischen, oft kalten Kunst im jungen Gemüth wenig Eingang finden. Cramer wurde vorgezogen wegen der lichtvollen Klarheit seiner Etudenmusik.

Später gestand man Einzelnen wohl speciellere Vorzüge zu, keiner als der Cramer'schen Schule aber das Allgemeinbildende für Hand und Kopf.

Jetzt wollte man auch dem Gemüth etwas geben. Man sah ein, daß die (geistige) Monotonie dieser Etuden oft geschadet hatte, man sah auch, dem Himmel sei Dank! daß man sie nicht gerade gänseartig eine nach der andern und so fort einzulernen brauchte, um Fortschritte zu bemerken, obwohl dieselben.

Der feine Moscheles sann nun auf interessante Charakterstücke, durch die auch die Phantasie beschäftigt würde.

Nun tritt Hummel heran. — Eusebius, ich sag' es gerade heraus, die Etuden kommen etliche Jahre zu spät. Wirst Du, wenn Du reife, goldne Früchte die Fülle hast, dem verlangenden Kind bittre Wurzeln geben? Lieber führ' es gleich in die reiche, frühere Welt seiner Werke, daß es trinke am Geist und an der Phantasie, die da in tausend Farben spielen.

Wer dürfte läugnen, daß die meisten dieser Studien meisterhaft angelegt und vollendet sind, daß in jeder ein bestimmtes Bild ausgeprägt ist, daß endlich alle in jener Meisterbehaglichkeit entsprungen sind, welche eine lange, wohlverlebte Zeit gibt? — Aber das, wodurch wir die Jugend anreizen, daß sie über die Schönheit des Werkes die Mühsamkeit, es sich eigen zu machen, vergesse, fehlt durchgängig: — der Reiz der Phantasie.

Denn glaube mir, Euseb — ist auch, in Deiner Bildersprache zu reden, die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, so nenn' ich die Phantasie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist und die in ihren Irrthümern oft am reizendsten erscheint. — Was sagt Ihr aber, Meister?

Florestan.

3.

Jünglinge, Ihr irrt beide! Ein berühmter Name hat den einen befangen, den andern trotzig gemacht. Was steht doch im west-östlichen Divan?

Als wenn das auf Namen ruhte,
Was sich schweigend nur gestaltet —
Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet.

Raro.

II.

Heinrich Dorn's Tonblumen.[1]

1.

Was spricht denn die Hyacinthe? — sie sagt: mein Leben war so schön wie mein Ende, denn der schönste Gott hat mich geliebt und getödtet. Aus der Asche sproß aber die Blume, die dich trösten möchte.

Und die Narcisse? — sie spricht: denk' an mich, damit du nicht übermüthig werdest in deiner Schönheit. Denn als ich mein Bild zum erstenmal in den Wellen sah, konnte ich den eigenen Reiz nimmer vergessen, so heftig mich auch Echo liebte, die ich verstoßen hatte. Darum haben mich die Götter in die blasse Blume verwandelt, aber ich bin schön und stolz.

Und das Veilchen erzählt: — eine wonnige Maimondnacht war. Flog ein Abendfalter heran, sagte: „küsse mich!" Ich aber zog meinen Duft tief in den Kelch, daß er mich für todt hielt. Kam eine lose Zephyrette, sagte: „sieh, wie ich dich überall finde, komm doch in meine Arme und in die Welt — da unten sieht dich Niemand". Als ich antwortete: „ich wolle schlafen", flog sie fort und sagte: „du bist ein schläfrig eigensinnig Geschöpf, da spiel' ich mit der Lilie". — Rollte ein dicker Thautropfen auf mich, sprach: „in deinem Schoß muß sich's so recht bequem liegen bei Mondschein". Ich aber schüttelte mit dem Kopf, daß er herunterfiel und zerrann. Als nun auch von fern ein

---

1) Bouquet musical. Oe. 10.

Mondstrahl heranschlich und ich das Geisblatt bat, daß es mich verstecken möchte, sagte die hohe Lilie zu mir: „pfui schäme dich! sieh, wie ich prange, wie mich Schmetterling küßt, Zephyr, Thautropfen und Mondstrahl, und wie die Menschen an mir stehen bleiben und mich „schön" nennen — dich aber bemerkt in deinem Versteck Niemand". Antwortete ich: „laß mich nur, hohe Lilie! — denn früh kam ein schüchterner schöner Jüngling zu mir und sprach so freundlich: „wie lieb du bist — aber warte nur bis Abend, dann pflücke ich dich für sie". Lilie sagte: „dich wollte er pflücken? Du bist ein eingebildet Ding — mir versprach er's". Als ich antworten wollte: „du lügst, hohe Lilie", kam der Jüngling mit dem Mädchen, verschlungen Arm in Arm. Da bog er sich zu mir herunter, sagte: „wie gleichst du ihr" — und brach mich; aber ich ruhe gebrochen so gern an ihrer Brust.

*
* *

Das könnte ich mir bei euch denken, ihr Blumen, wäret ihr auch nicht von dem Mann gezogen, der mir Aufklimmenden zuerst die Hand gab, und wenn ich zu zweifeln anfing, mich wohl höher zog, damit ich vom gemeinen Menschentreiben weniger sähe und mehr vom reinen Kunstäther.

Sollte Dir, theurer Künstler, dieses Blatt im Norden, wo Du jetzt weilst, in die Hände kommen, so erinnere es Dich an eine vergangene schöne Zeit. —

Euseb.

2.

Ein Geschenk von zwei bis drei Blumen sagt mehr als ein ganzer Tragkorb. Deshalb möchte ich das „Bouquet" weg. Warum so deutsche Blumen in französische parfümirte Töpfe setzen? Ein Titel, wie: „Narcisse, Veilchen und Hyacinthe — drei musikalische Gedichte" klingt auch und gut. — Wie wenig durch Einführung deutscher Titelblätter in der Sache gewonnen wird, weiß ich wohl — wäre es aber auch nur so viel, als Napoleon durch das Verbot des „Staël'schen Deutschlands" erreichte, das lautete: es sei das Buch nicht französisch. —

Möglich ist es, daß dem Tauben die Blume ebenso duftet, als dem Blinden der Ton klingt. Die Sprache, die hier zu übersetzen war,

scheint eine so verwandte und feingeistige, daß der Gedanke an ein Pinseln à la bataille de Ligny etc. gar nicht aufkommen kann. So unterscheiden sich auch diese Bilder von anderen klingenden, wie Porzellanblumen von lebenden. Nur der Duft ist oben weggenommen, der Geist der Blume. —

Ich habe wenig gesprochen, aber nicht schlecht.

Florestan.

Concert.

Henri Vieuxtemps und Louis Lacombe.

Eine zufällige Vereinigung zweier sehr junger Franzosen, die sich auf ihren Wegen begegneten. — Tout genre est bon, excepté le genre ennuyeux, mithin auch ihrer. Wollte man vom Beifall auf ihre Leistungen schließen, so müßten diese die unerhörtesten sein. Vorneweg beklatscht, in der Mitte zu vielenmalen, am Schluß im Tutti, Henri hervorgerufen — das alles im Gewandhaussaal zu Leipzig.

Freilich thut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr, als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klatscht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken an einander. Die Deutschen gehen vor'm Schluß in Kürze sämmtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzo forte, das uns von jeher ausgezeichnet.

An jenem Abend war's anders. Wer sollte sich nicht über ein feuriges Publicum freuen, da es die Knaben überdem verdienten.

Der sich der Welt vorstellt, soll weder zu jung, noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm. Bei Henri kann man getrost die Augen zudrücken. Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich. Seine Leistung ist vollständig, durchaus meisterlich.

Wenn man von Vieuxtemps spricht, kann man wohl an Paganini denken. — Als ich diesen zuerst hören sollte, meinte ich, er würde mit einem nie da gewesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen wirft, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüber zu stellen, als Eines vom Andern von ihm zu empfangen. Andere Kunstzauberer haben andere Formeln. Bei Vieuxtemps sind es nicht die einzelnen Schönheiten, die wir festhalten könnten, noch ist es jenes allmälige Verengen, wie bei Paganini, oder das Ausdehnen des Maaßes, wie bei anderen hohen Künstlern. Wir stehen hier unvermuthet vom ersten bis zum letzten Ton wie in einem Zauberkreis, der um uns gezogen, ohne daß wir Anfang und Ende finden könnten.

Was nun Louis anlangt, so lass' ich mir ihn als kleinen, feurigen Clavierspieler, der viel Courage und Talent hat, sehr wohl gefallen. Freilich wird der ältere Künstler weder die physischen, noch psychischen Saiten bis zum Springen treiben, weil sie eben reißen. Was hat es zu sagen, daß das zarte A moll-Concert unter den Händen unsers Kleinen zum ordentlichen Orlando furioso wurde, um den, wie bekannt, wenn er mit den Zähnen klapperte, die Menschen todt zur Erde niederfielen. Diese netten, kleinen Spieluhren liebe ich wenig. Der Ueberfluß an Kraft läuft später von selbst zurück. — Bei den Herz'schen Variationen, die uns glauben machen wollen, sie seien die schwersten, bedeutendsten, fand sich schon alles gehöriger, das heißt brillantirt, starkfarbig, schneidend, wie die Composition verlangt und das Publicum liebt. — Wenn nun auf keine Weise zu läugnen ist, daß beide Sätze sorgfältig einstudirt, überdem im französischen Geist und mit dem Selbstgefühl vorgetragen wurden, das zum Beifall herausfordert, so bitten wir seinen Lehrer, daß er ihn mit einzelnen und namentlich schlecht componirten Stücken nicht zu lange aufhalte. Das macht jungen Sinn todt und thut der sonstigen Bildung Eintrag. Man merkte es recht deutlich an seiner Begleitung zur Violine, die sonderbar gegen das übrige Spiel abstach. Wie sehr man aber den Sinn, ob er geweckt und gebildet sei, nach dem Accompagnement messen könne, wissen wir alle. —

Und so wandert zu, Ihr lieben Kleinen, und fragt, solltet Ihr heute mich nicht ganz verstanden haben, nach Jahren einmal wieder![1]

F—n.

Christus am Oelberg. Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis von Beethoven.

Musikaufführung am 28. März in der Universitätskirche zu Leipzig.

Die Idee ist schön und poetisch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunst — gleichsam als Novize und Hoherpriester — vorgeführt worden. Vom oft schmerzenreichen Leben, das mitten innen lag, klingt nichts nach. Es ist das ganz in Andacht und Gottesbegeisterung versenkte Gemüth.

Für den hohen Genuß fühlen wir uns gegen Hrn. Musikdirector Pohlenz zum lebhaftesten Dank verpflichtet, und wünschen in diesem Sinn mehre Charfreitage. Es kann etwas, was mit solchem Eifer, solcher Uneigennützigkeit unternommen ist, gar nicht genug gerühmt werden. Die Masse schätzt das auch; aber sie hält sich an die Ausführung. War diese schlecht, so tadelt sie, gut, so lobt sie und vergißt es dann. An die unendlichen Hindernisse aber, an das mühsame Einstudiren, Probehalten, an das Beischaffen der Mittel, Beseitigen mancher Interessen und dergl. denkt sie mit keinem Wort; so möchte Hr. Pohlenz die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerksamen Versammlung als Dank für sein verdienstvolles Kunstwirken annehmen und als Anregung, uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja zu den höchsten unserer Kunst gehört. — Von den großen Schwierigkeiten der Messe, die den Ausführenden theilweise wohl neu war, spürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. —

1) Es war der erste Ausflug der beiden jungen Franzosen. H. Vieuxtemps hat sich seitdem größeren Ruhm erworben.

Aus Meister Raro's, Florestan's und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein.[1]

Partiturnachlesen.

Als ein junger Musikstudirender in der Probe zu der achten Symphonie von Beethoven eifrig in der Partitur nachlas, meinte Eusebius: „das muß ein guter Musiker sein!“ — „Mit nichten“, sagte Florestan, „das ist der gute Musiker, der eine Musik ohne Partitur versteht, und eine Partitur ohne Musik. Das Ohr muß des Auges und das Auge des (äußern) Ohres nicht bedürfen.“ — „Eine hohe Forderung“, schloß Meister Raro, „aber ich lobe dich darum, Florestan!“

Nach der D moll-Symphonie.

Ich bin der Blinde, der vor dem Straßburger Münster steht, seine Glocken hört, aber den Eingang nicht findet. Laßt mich in Ruhe, Jünglinge, ich verstehe die Menschen nicht mehr. Voigt.

Wer wird den Blinden schelten, wenn er vor dem Münster steht und nichts zu sagen weiß? Zieht er nur andächtig den Hut, wenn oben die Glocken läuten. Eusebius.

Ja liebt ihn nur, liebt ihn so recht — aber vergeßt nicht, daß er auf dem Wege eines jahrelangen Studiums zur poetischen Freiheit gelangte, und verehrt seine nie rastende moralische Kraft. Sucht nicht das Abnorme an ihm heraus, geht auf den Grund des Schaffens zurück, beweist sein Genie nicht mit der letzten Symphonie, so Kühnes und Ungeheures sie ausspricht, was keine Zunge zuvor, — ebenso gut könnt ihr das mit der ersten oder mit der griechisch-schlanken in B dur! Erhebt euch nicht über Regeln, die ihr noch nicht gründlich verarbeitet habt. Es ist nichts Halsbrechenderes als das und selbst der Talentlosere könnte euch im zweiten Moment der Begegnung die Maske beschämend abziehen. — Florestan.

---

1) Die meisten der folgenden Auszüge sind vor Entstehung der Neuen Zeitschrift für Musik, zum Theil schon im Jahre 1833 geschrieben und bisher ungedruckt; sie möchten als die Anfänge der Davidsbündlerschaft anzusehen sein.

Und als sie geendigt hatten, sagte der Meister fast mit gerührter Stimme: „Und nun kein Wort drüber! Und so laßt uns denn jenen hohen Geist lieben, der mit unaussprechlicher Liebe herabsieht auf das Leben, das ihm so wenig gab. Ich fühle, wir sind ihm heute näher gewesen, als sonst. Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röthe am Himmel, ob Abend- oder Morgenröthe weiß ich nicht. Schafft für's Licht!" —

Die Quellen werden im großen Umlauf der Zeit immer näher an einander gerückt. Beethoven brauchte beispielsweise nicht alles zu studiren, was Mozart —, Mozart nicht, was Händel —, Händel nicht, was Palestrina —, weil sie schon die Vorgänger in sich aufgenommen hatten. Nur aus Einem wäre von Allen immer von Neuem zu schöpfen, — aus J. Seb. Bach! — Fl.

Es gibt auch Talentlose, die recht viel gelernt haben, die durch Umstände zur Musik angehalten worden sind — die Handwerker. — Fl.

Was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein luftiges Gewand! — Fl.

Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht. Fl.

Ueber einen componirenden Jüngling. Man warne ihn. Es fällt die frühreife Frucht. Der Jüngling muß das Theoretische oft verlernen, ehe er es praktisch anwenden kann. Raro.

Es ist nicht genug, daß ich etwas weiß, bekömmt nicht das Gelernte dadurch, daß es sich im Leben von selbst anwendet, Halt und Sicherheit. E.

Jugendreichthum.

Was ich weiß, werf' ich weg — was ich hab', verschenk' ich. — Fl.

Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich aber deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Aesop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satyre verwandelt. —

Fl.

Recensenten.

Die Musik reizt Nachtigallen zum Liebesruf, Möpse zum Kläffen. —

Saure Trauben; schlechter Wein. —

Sie zersägen das Werkholz; die stolze Eiche zu Sägespähne. —

Wie Athenienser kündigen sie den Krieg durch Schafe an. —

Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimath. —

Die Plastischen.

Am Ende hört ihr noch in Haydn's Schöpfung das Gras wachsen! —　　Fl.

Der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren; nur wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen.

Fl.

Es ist das Zeichen des Ungewöhnlichen, daß es nicht alle Tage gefaßt wird; zum Oberflächlichen ist der größere Theil stets aufgelegt, z. B. zum Hören von Virtuosen-Sachen.　　E.

Es ist mit der Musik wie mit dem Schachspiel. Die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie). —　　Fl.

Der Künstler halte sich im Gleichgewicht mit dem Leben; sonst hat er einen schweren Stand. —

In jedem Kinde liegt eine wunderbare Tiefe.

Clara (1833).

Da ich Leute kenne, die sich schon auf das nächstemal freuen, wenn sie eben Clara gehört hatten, so frag' ich, was denn das Interesse für sie so lange nährt? Ist es das Wunderkind, über dessen Decimenspannungen man den Kopf schüttelt, obwohl verwundert — sind es die schwierigsten Schwierigkeiten, die sie spielend als Blumenketten in's Publicum zurückschlingt — ist es vielleicht einiger Stolz, mit dem die Stadt auf die Eingeborene sieht — ist es das, daß sie uns das Interessanteste der jüngsten Zeit vorführt in kürzester? Sieht vielleicht die Masse ein, daß die Kunst von der Caprice einzelner Begeisterter nicht abhängen soll, die mich auf ein Jahrhundert zurückweisen, über dessen Leichnam die Räder der Zeit weggeeilt? — Ich weiß es nicht: ich meine aber einfach, es ist der Geist, der zwingt, vor dem die Leute noch etlichen Respect haben, mit kurzen Worten: er ist's, von dem sie so viel sprechen, ohne ihn gerade haben zu wollen —, sondern eben der, den sie nicht haben. — Fl.

Sie zog frühzeitig den Isisschleier ab. Das Kind sieht ruhig auf, — der ältere Mensch würde vielleicht am Glanz erblinden.
Eusebius.

An Clara darf schon nicht mehr der Maaßstab des Alters, sondern der der Leistung gelegt werden. — Raro.

Clara Wieck ist die erste *deutsche* Künstlerin. Fl.

Daß um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge! Eusebius.

Die Perle schwimmt nicht auf der Fläche; sie muß in der Tiefe gesucht werden, selbst mit Gefahr. Clara ist eine Taucherin. —
Fl.

Anna von Belleville und Clara.

Sie lassen sich nicht vergleichen; sie sind verschiedne Meisterinnen verschiedner Schulen. Das Spiel der Belleville ist bei weitem

technisch-schöner; das der Clara aber leidenschaftlicher. Der Ton der Belleville schmeichelt, dringt aber nur bis in's Ohr; das der Clara bis an's Herz. Jene ist Dichterin, diese Dichtung.

Das Genie.

Dem Demant verzeiht man seine Spitzen; es ist sehr kostbar, sie abzurunden. — Fl.

Das ist der Fluch des Talents, daß es, obgleich sicherer und anhaltender arbeitend, als das Genie, kein Ziel erreicht, während das Genie längst auf der Spitze des Ideals schwebend und sich lachend oben umsieht! —

Das Unglück des Nachahmers ist, daß er nur das Hervorstechende sich anzueignen, das Eigentlichschöne des Originals aber nachzubilden, wie aus einer natürlichen Scheu, sich nicht getraut. —

Eusebius.

Es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat. — Raro.

Wir wären am Ziel? — wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiednen Völkerschaften ablösen im Singen. — Fl.

Eine tadelnde Stimme hat die Stärke des Klanges von mehr als zehn lobenden. — Fl.

Leider! Eusebius.

Es ist albern zu sagen: Beethoven begreife man in der letzten Periode nicht. Warum? Ist's harmonisch so schwer? ist's im Bau so wunderlich? sind die Gedanken zu contrastirend? Nun etwas muß es immer sein; denn in der Musik ist überhaupt ein Unsinn gar nicht möglich; der Wahnsinnige selbst kann die harmonischen Gesetze nicht unterdrücken. Fader kann er wohl sein. Fl.

Das Außergewöhnliche am Künstler wird zu seinem Vortheil nicht immer im Augenblick anerkannt. — Raro.

Wer sich einmal Schranken setzt, von dem wird leider verlangt, daß er immer drinnen bleibe. — Eusebius.

Durch Vergleichen kommt man auf Umwegen zum Resultat; nimm die Sache, wie sie ist, mit ihrem innern Grunde und Gegengrunde. — Fl.

Die Musikpuritaner.

Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte! — Fl.

Allen neuen Erscheinungen ist Geist eigen. — Eusebius.

Von Contrapunktlern.

Verweigert dem Geist nicht, was ihr dem Verstand nachseht; quält ihr euch nicht in den jämmerlichsten Spielereien, in verwirrenden Harmonieen ab? Wagt es aber einer, der eurer Schule nichts verdankt, etwas hinzuschreiben, das nicht eurer Art ist, so schmäht ihn der Zorn. Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrieenen Grundsatz: „was schön klingt, ist nicht falsch" positiv in den verwandeln würde: „alles, was nicht schön klingt, ist falsch". Und wehe dann euren Kanons und namentlich den krebsförmigen! — Fl.

Die Antichromatiker sollten bedenken, daß es eine Zeit gab, wo die Septime ebenso auffiel, wie jetzt etwa eine verminderte Octave, und daß durch Ausbildung des Harmonischen die Leidenschaft feinere Schattirungen erhielt, wodurch die Musik in die Reihe der höchsten Kunstorgane gestellt wurde, die für alle Seelenzustände Schrift und Zeichen haben. — Eusebius.

Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen und die Zeit nicht mehr fern sein. — Fl.

Die ruhige Psyche mit zusammengefalteten Flügeln hat nur halbe Schönheit; in die Lüfte muß sie sich schwingen! —

Eusebius.

Gleichartige Kräfte heben sich auf; ungleichartige erhöhen einander.

Raro.

Clavierspielen.

Das Wort „spielen" ist sehr schön, da das Spielen eines Instrumentes eines mit ihm sein muß. Wer nicht mit dem Instrument spielt, spielt es nicht. — Eusebius.

Mein Vergnügen, die Schröder-Devrient als Subscribentin der „kritischen Terminologie" von C. Gollmick zu finden. — Fl.

Chopin.

Es sind verschiedene Sachen, die er betrachtet, aber wie er sie betrachtet, immer dieselbe Ansicht. — Fl.

Ich finde gar nichts Außerordentliches darin, daß man in Berlin die Sachen von Bach und Beethoven zu schätzen anfängt. —

Fl.

Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart. — Eusebius.

Gewagter Vergleich! — Raro.

Menschen, wie S. (ein etwas dissolut lebender Künstler) sollten gerade Haus halten. Um so viel schmerzlicher werden sie in älteren Jahren die verschwendete Kraft vermissen, um wie viel sie reicher waren als Andere. — Raro.

Wie wenig wird mit reinem Sinn verschenkt. —

Eusebius.

Verzeiht den Irrthümern der Jugend! Es gibt auch Irrlichter, die dem Wandrer den rechten Weg zeigen, den nämlich, den die Irrlichter nicht gehen. — Fl.

Es wäre genug Ruhms an der Sommernachtstraum-Ouverture, die andern sollten andere Namen von Componisten tragen. —

Eusebius.

Man betrachtet Jugendwerke von gewordenen Meistern mit ganz andern Augen, als die, die, an sich ebenso gut, nur versprachen und nicht hielten. Raro.

Es ist erstaunlich, wie Schwachheiten, Fehler, die man als Knabe an Andern schon bemerkte, sich in späterer Zeit als offene Geistesblößen, Talentschwächen ꝛc. zeigen. — Raro.

Darf sich das Talent die Freiheiten nehmen, die sich das Genie nimmt? — Fl.

Ja; aber jenes verunglückt, wo dieses triumphirt. —

Raro.

Manier mißfällt schon am Original, geschweige die nämliche am Copirenden (Spohr und seine Schüler). — Eusebius.

Der seichteste Kopf kann sich hinter eine Fuge verstecken. Fugen sind nur der größten Meister Sache. — Raro.

Man denke nur, welche Umstände sich vereinigen müssen, wenn das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten soll! Wir fordern dazu einmal: große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, dann: Enthusiasmus der Darstellung, 3) Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken, wie aus einer Seele, 4) inneres Verlangen und Bedürfniß des Gebenden und Empfangenden, momentan günstigste Stimmung (von beiden Seiten, des Zuhörers und des Künstlers), 5) glücklichste Constellation der Zeitverhältnisse, sowie des speciellern Moments der räumlichen und anderen Nebenumstände, 6) Leitung und Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten — Wiederspiegelung der Kunstfreude im Auge des Andern. — Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechsmal sechs? — Eusebius.

Ouverture zur Leonore.

Beethoven soll geweint haben, als sie, zum erstenmal aufgeführt, in Wien fast durchfällig mißfiel —, Rossini hätte höchstens gelacht im ähnlichen Falle. Er ließ sich bewegen, die neue aus E dur zu schreiben, die ebenso gut von einem andern Componisten gemacht sein könnte. Du irrtest — aber deine Thränen waren edel. — Eusebius.

Die erste Conception ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht. — Raro.

Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: ich glaube erst am Anfang zu sein —, oder wie Jean Paul: mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben. — Fl.

Symphonie von N. (1833.)

Es kann mich rühren, wenn ein Künstler, dessen Bildungsgang weder unsolid, noch unnatürlich genannt werden kann, für seine schlaflosen Nächte, die er dem Werke, arbeitend, vernichtend, wieder aufbauend, wieder verzweifelnd (vielleicht hie und da durch einen Geniusmoment unterbrochen) brachte, nun nichts vom Volke empfängt, als nichts, nicht einmal Anerkennung der vermiedenen Fehler, in die der schwächere Jünger verfällt. Wie er dastand, so gespannt, unruhig, traurig, auf eine Stimme hoffend, die ihm einen leisen Beifall gäbe! Es kann mich rühren. — E.

Das Talent arbeitet, das Genie schafft. Fl.

Kritiker und Recensent.

Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten. — Fl.

Recensenten.

Schweizerbäcker, die für den bon goût arbeiten, ohne das Geringste selbst zu kosten, — die nichts mehr vom bon goût profitiren, weil sie sich zum Ekel daran abgearbeitet. —

Der Stein des Anstoßes, den sie überall finden, möge nicht an ihnen zum Probirstein der Wahrheit versucht werden, der bekanntlich die Lächerlichkeit ist. Fl.

Musikalische Scherteufel (Diabolini): wenn ich über ein Sandkorn muß, um weiter zu schreiben —, wenn ich im Notenbogen die zwei inneren Seiten überschlage —, wenn Zweifel entsteht, ob die Tactder Tonartbezeichnung vorgeht —, wenn ein Hammer nicht abfällt —, wenn im Compositionsfeuer kein Papier zur Hand. Der schlimmste: wenn beim Dirigiren der Tactstock durch die Lüfte fliegt. Fl.

Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Symphonie von Gyrowetz, und eine von Beethoven — und seht, was bleibt. Compilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Capitäler und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Composition) in der Musik anzuschlagen ist. — E.

Ein Drama ohne lebendiges Vorhalten vor's Auge würde ein todtes, dem Volke fremdes bleiben, eben wie eine nur musikalische Dichtungsweise ohne die Hand, die sie verständigte. Kommen aber die Ausübenden (Spielenden) den Schaffenden (Dichtenden) zu Hülfe, so ist die Hälfte der Zeit gewonnen. — E.

Der gebildete Musiker wird an einer Raphael'schen Madonna mit gleichem Nutzen studiren können, wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um. — E.

Die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. — Fl.

Daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwerlich zu glauben. — Fl.

Paganini ist der Wendepunkt der Virtuosität. — Fl.

Allerdings müssen Finger und Hände von Kindheit an locker, lose und schnell gemacht werden; je leichter die Hand, je vollendeter die Darstellung. — E.

Was man in der Kindheit lernt, vergißt man nicht. — Fl.

Die Contrapunktischen.

Es ist ihnen nicht genug, daß der Jüngling die alte classische Form als Meister in *seinem* Geist verarbeitet; er soll es sogar in ihrem. — E.

Die Musik ist die am spätesten ausgebildete Kunst; ihre Anfänge waren die einfachen Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speciellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständniß aller individuelleren Meister (Beethoven's, Fr. Schubert's) so schwer wird. Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattirungen der Empfindung auszudrücken erlangt. — E.

Die Masse will Massen. — Fl.

Willst du den Menschen kennen lernen, so frage ihn, welche seine Freunde sind, d. i. willst du über's Publicum urtheilen, so sieh' zu, was es beklatscht — nein, was es im Ganzen für eine Physiognomie annimmt nach dem Gehörten. Wie die Musik, anders als die Malerei, die Kunst ist, die wir zusammen, in der Masse am schönsten genießen (eine Symphonie in der Stube mit *einem* Zuhörer würde diesem wenig gefallen), von der wir zu tausenden auf einmal und in demselben Augenblick ergriffen, emporgehoben werden über das Leben, wie über ein Meer, das uns beim Sinken nicht umfaßt und tödtet, sondern den Menschen als fliegenden Genius zurückspiegelt, bis er sich niederläßt unter griechischen Götterhainen, — so hat sie auch Werke, die *dieselbe* Macht auf die Gemüther ausübten, die darum als die höchsten zu achten sind, der Jugend

so klar als dem Alter. Ich erinnere mich, daß in der C moll-Symphonie im Uebergang nach dem Schlußsatz hin, wo alle Nerven bis zum Krampfhaften angespannt sind, ein Knabe fester und fester sich an mich schmiegte und, als ich ihn darum fragte, antwortete: er fürchte sich!

Eusebius.

Es ist ein Unterschied, ob Beethoven rein chromatische Tonleitern hinschreibt, oder Herz. (Nach dem Anhören des Es dur-Concertes.)

Fl.

Das Große geht oft in ähnlichen Worten und Tönen durch die Geister im Kreise um. — Fl.

Der älteste Mensch war der jüngste; der zuletztgekommene ist der älteste; wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen! Fl.

Deinen Ausspruch, Florestan, daß du die Pastoral- und heroische Symphonie darum weniger liebst, weil sie Beethoven selbst so bezeichnete und daher der Phantasie Schranken gesetzt, scheint mir auf einem richtigen Gefühl zu beruhen. Fragst du aber: warum? so wüßt' ich kaum zu antworten. E.

Es kann einem nichts Schlimmeres passiren, als von einem Hallunken gelobt zu werden. Fl.

Unverschämte Bescheidenheit.

Die Redensart: „ich hab's in den Ofen gesteckt" birgt im Grund eine recht unverschämte Bescheidenheit; eines schlechten Werkes wegen wird die Welt noch nicht unglücklich und dann bleibt es auch immer nur bei der Redensart; man müßte sich ja wahrhaftig schämen. Kann die Menschen nicht leiden, die ihre Compositionen in den Ofen stecken. —

Fl.

Ueber Aendern in Compositionen.

Oft können zwei Lesarten von gleichem Werth sein.

Euseb.

Die ursprüngliche ist **meist** die bessere. Raro.

Preisaufgabe.

Die allgemeine mus. Zeitung (red. von Herrn Mag. G. W. Fink) bietet seit geraumer Zeit eine Menge interessanter, mystischer, im Styl der Offenbarung Johannis geschriebener Leading-Artikel, transcendentaler Davidsbündleriana, deren Bedeutung für die Kunst nicht hoch genug angeschlagen werden könnte, wenn man sich nicht hier und da über eine gewisse Dunkelheit beklagte, der vielleicht durch einen passenden Kommentar abzuhelfen wäre. Die Redaction der Davidsbündlerschaft kann sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen lassen, auch hier zum Besten der Kunst zu wirken. Sie besitzt ein schönes Exemplar der Werke von Mozart-Haydn-Beethoven. Dürfte sie nicht dem Künstler, Kunstfreund, Gelehrten, Staatsmann, der im Stande, über jene überirdische Kunstgenossenschaft genaueren Aufschluß zu geben, dieses als Belohnung anzubieten sich erlauben, was zugleich als eine Preisaufgabe betrachtet werden könnte?

Wie mich dies ärgert, wenn einer sagt: eine Symphonie von Kalliwoda wäre keine von Beethoven. Freilich lächelt der Caviarschmecker sehr, wenn das Kind einen Apfel schmackhaft findet. E.

Wie es eine Schule der Höflichkeit (von Rumohr) gibt, so wundert es mich, daß noch Niemand auf eine Schule der Polemik gefallen, die bei weitem phantasiereicher. Künste sollen nur von Talenten gepflegt werden, ich meine, die Sprache des Wohlwollens verstünde sich in der musikalischen Kritik von selbst, wenn man sie immer an Talente richten könnte. So aber wird oft Krieg von Nöthen. Die musikalische Polemik bietet ein noch ungeheures Feld; es kömmt daher, weil die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind, keiner von beiden die Sache recht anzupacken weiß; daher auch musikalische Kämpfe meistens mit gemeinschaftlichem Rückzug oder einer Umarmung endigen. Möchten nur die Rechten baldigst kommen, die sich tüchtig zu schlagen verstehen! Fl.

Musik der Tropenländer.

Bis jetzt kennen wir nur deutsche, französische und italienische Musik als Gattungen. Wie aber, wenn die andern Völker dazukommen bis nach Patagonien hin? Dann würde sich ein neuer Kiesewetter nur in Folianten aussprechen können. Fl.

Vorstellung des Moments während seiner Dauer.

Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten. Die Phantasterei der Franz Liszt'schen Compositionen würde sich gestalten, wenn er das einzusehen anfinge. Die merkwürdigsten Geheimnisse des Schaffens gäbe es über diesen Gegenstand zu untersuchen. Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen.

Dem entgegen steht der crasse Materialismus der mittelalterlichen Figuren, aus deren Mäulern große Zettel mit erklärenden Reden hingen. — Fl.

Warum nicht alle hohen Prometheusse an Felsen geschmiedet, weil sie zu früh das Himmelslicht holten! — Fl.

Eine Zeitschrift soll nicht blos die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muß die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen. — E.

Eine Zeitschrift für „zukünftige Musik" fehlt noch. Als Redacteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Cantor an der Thomasschule und der taube in Wien ruhende Kapellmeister passend. — Fl.

Wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff sie zu verlieren. — E.

Nur wenige der eigentlichsten genialen Werke sind populär geworden (Don Giovanni). Fl.

Greift nicht in die Zeit ein; gebt den Jünglingen die Alten als Studium, aber verlangt nicht von ihnen, daß sie Einfachheit und

Schmucklosigkeit bis zur Affectation treiben. Läutert ihn, daß er eine besonnene Anwendung der neuerweiterten Kunstmittel macht. —

Raro.

Berlioz (1838).

Berlioz thut sehr Unrecht, so wenig von seinen Compositionen in Druck zu geben, oder sich nicht einmal zu einer Reise nach Deutschland entschließen zu können.[1] Hat er auch das Unglück, noch zuweilen mit Beriot verwechselt zu werden, mit dem er doch so wenig Aehnlichkeit hat, wie Mockturtlesuppe mit Limonade, — so weiß man dennoch hier und da Genaueres über ihn und Paganini ist nicht sein einziger Bewunderer, obwohl gewiß nicht der schlechteste. Die „Neue Zeitschrift für Musik" war die erste, die wiederholt auf ihn aufmerksam machte, Leipzig die erste Stadt, wo eine Composition von ihm zur Aufführung kam. Es war die Ouverture zu den Francs-Juges, eine Jugendarbeit mit allen jenen Fehlern, die im Gefolge eines kühnen Werkes sind. Die Ouverture wurde dann auch in andern Städten, wie Weimar, Bremen, irr' ich nicht auch in Berlin gegeben. In Wien lacht man darüber. Wien ist aber auch die Stadt, — wo Beethoven lebte, und es gibt wohl keinen Ort auf der Welt, wo so wenig von Beethoven gespielt und gesprochen würde, als in Wien. Man fürchtet sich dort vor allem Neuen, was über den alten Schlendrian hinausgeht; man will dort auch in der Musik keine Revolution. —

Fl.

Zu Gotthold Wedel's Verdeutschungsvorschlägen.

Unser sehr lieber, sehr sinniger Wedel muß längst gemerkt haben, wie auch uns der Gegenstand der Betrachtung werth erscheint. So gibt die Zeitschrift die Compositionstitel so deutsch wie möglich; das Auge wird sich daran gewöhnen und zuletzt man sich wundern, warum z. B. ein „mit inniger Empfindung" statt »con grand' espressione« sich nicht ebenso gut ausnehmen sollte, und auf jeder Seite soll's überhaupt nicht bemerkt werden.

Ob man mit einer Verdeutschung so seltsamer Wörter, wie „Bardiet" für „Symphonie" anklingen wird, zweifle ich durchaus und stimme nicht dafür; unser „Lied" nimmt uns Niemand, dagegen wir die

1) Er hat beides indeß gethan.

„Sonata", das „Rondeau" da lassen wollen, wo sie entstanden; es wird gar nicht möglich sein, den Begriff zu verdeutschen, etwa durch das affectirte „Klangstück" oder „Tanzstück". Also nicht zu viel, aber werfe man die »composées et dédiées« hinaus!

Statt der Vortragsbezeichnungen halte auch ich sehr auf eine Zeichenschrift, welche der der Noten näher steht, als das schnell abschließende Wort. Wie schnell faßt das Auge das ⟩, während es das italienische Wort erst buchstabiren muß; in den verschlungenen Bogen, Linien, Haken liegt ein besonderer Reiz, und die Art, wie Componisten bezeichnen, klärt fast rascher über ihre ästhetische Bildung auf, als die Töne selbst. Fl.

Grund zum Verfall der Musik sind schlechte Theater und schlechte Lehrer. Unglaublich ist, wie durch Anleitung und Fortbildung die letzteren auf lange Zeit, ja auf ganze Generationen segensreich oder verderblich wirken können. Raro.

Falkenjäger rupfen ihren Falken die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. Fl.

Roth heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wüthend und aufgeblasen bei solchem Anblicke. Fl.

Kritiker und Recensent ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher.— Fl.

Ist Genius da, so verschlägt's ja wenig, in welcher Art er erscheint, ob in der Tiefe, wie bei Bach, ob in der Höhe, wie bei Mozart, oder ob in Tiefe und Höhe vereint, wie bei Beethoven. — Fl.

Apollo ist Gott der Musen und der Aerzte zugleich. Fl.

Der Stadt- und Communal-Musikverein zu Kyritz.

Lustige Begebenheit[1] von Florestan.

Das Städtchen Kyritz zeichnete sich von jeher durch Liebe zur

1) Sie hatte einen symbolischen Bezug zu den damaligen Zuständen einer berühmten Musikstadt.

Musik aus. Wie es ganze Schach spielende Dörfer gibt, andere, die ihr vollständiges Theater haben, so schien Kyritz wie ein großes Haus eines Stadtmusikherrn, wo aus jedem Fenster zur Tag- und Nachtzeit verschiedene Instrumente herunter — und hinauf klingen. Vom Cantor bis zum Nachtwächter herab war Alles musikalisch. Aber man irrt, wenn man glaubt, die Harmonie wäre in Kyritz zu Hause gewesen. Schon lange hatten sich in ihrem Schoße geheime Parteien gebildet; ja hatten sich nicht vor der Thüre des Regimentsobertambours Fresser (eines offenen Romantikers) in der Walpurgisnacht ganze Gruppen blasender und streichender Anhänger gestellt, um mit ihrem Chef zum Haus des Oberbälgentreters Kniff (der als Oberhaupt der andern Partei zu betrachten) zu ziehen, selbigem die „Vehmrichterouverture" u. a. Possen aufzuführen, während Kniff die zum „Kalif von Bagdad" anstimmen ließ zur Gegenwehr! Eine greuliche Musik war's, ein Kampf des Neuen und Alten; das ganze Kyritz gohr. Aber das Wichtigste kömmt noch und die Sachen wurden verwickelter. Wem in Kyritz wäre nicht der zu allen Tagesstunden auf den Gassen sichtbare Friseur Lippe bekannt, Lippe der Janitschar, der alle Instrumente spielte und jedes schlecht. Lippe, der Lafont und Hunderte in Paris frisirt und zuletzt auf dem Schub von da in seine Heimath zurücktransportirt wurde, der durchtriebenste Windbeutel, der Fresser's Tochter die Cour machte, während er beim Kniff versicherte: er wolle alle Fresser'sche Romantiker sengen und brennen, wie sie's verdienten. Im Grund des Herzens aber schimpfte er eben über Alles und wollte nichts als auf den Schultern der kämpfenden Parteien sich selbst zum Musikdictator in Kyritz emporschwingen und zuletzt Fresser's hübsche Sabine heimführen. Kyritz, wie warst du verblendet, als du den Worten aus dem im Kyritzer Wochenblatt mit G. S. unterzeichneten Artikel Glauben beimaßest, der folgendermaßen lautete: „Die Musik, die doch sein soll die Harmonie des Ewig-Schönen, die die Bande zwischen Gott- und Menschheit nur noch fester knüpfen soll, hat in dieser guten Stadt noch unlängst zu den bedauerlichsten Auftritten geführt. Könnte man ähnlichen Vorfällen nicht steuern durch Vereinigung sämmtlicher hiesigen Notabilitäten und sollte eine solche nicht durch eine förmliche Constituirung eines »Kyritzer Stadt- und Communalmusikvereins« am leichtesten zu erreichen

sein, wie ja ähnliche Vereine es in allen **schen Staaten gibt? Könnte man nicht zu gleicher Zeit auch Ehrenmitglieder (die correspondirenden verstehen sich ohnehin) ernennen lassen und würde nicht unser trefflicher Herr Bürgermeister Kaulfuß geneigt sein, das Protectorat dieses Vereins zu übernehmen?"

Mit Lippe'n stand es aber folgendermaßen, schlecht nämlich. Er hatte viel Schulden und wenig Kunden; er musicirte, wie er frisirte, im höchsten Grad oberflächlich, obgleich das erstere mit mehr Fleiß, das zweite mit mehr Talent; er hat Zeit seines Lebens immer zwischen Ton- und Haarkünstler geschwankt. Mit aller Kraft klammerte er sich nun an die Musik, da sich die Kyritzer Haarköpfe und Perücken seinen haarkünstlerischen Händen entzogen; ja er versicherte, den schönsten Tituskopf vernachlässige er über die Mozart'sche Titusmusik. Sah man ihn aber je auf den Gassen fliegen, daß die Gänseheerden in die Höhe flogen, so geschah es den Tag nach der Anzeige im Wochenblatt. Von Haus zu Haus rannte er, die Statuten des Communalvereins in der Tasche und drohte mit Ehrenmitgliedschaft; ja selbst du, würdigster Kaulfuß, schwanktest einen Augenblick nnd gabst schmunzelnd nach und Lippe'n die Perücke überdies zum Frisiren hin; mit ihm noch andre Perücken. Schon jubelte Lippe; ja, er hetzte, was er konnte, Fresser's und Kniff's Parteien noch wüthender auf einander, vom Kampf für sich Gewinn zu ziehen. Ueber Kyritz lag es schwer wie Gewitterwolken; alles pfiff und blies und strich wie wahnsinnig durcheinander. Mitten im Aufruhr erscholl es: „wo ist Lippe? der Elende! der Windbeutel! der Prahlhans!" Bei der Laterne erkannte man ihn und hier falle der Schleier über die Scene. Selten wurde wohl ein Mensch so übereinstimmend durchgeprügelt. Alle Instrumente wurden auf Lippe'n gespielt, die Hornbläser bliesen ihm in die Ohren, die Violinisten geigten durch seinen Mund, an seinen Füßen hingen zwei kleine Paukanten, bis Fresser, durch seinen Sieg befriedigt, zum Abzug blies. —

Während des Getümmels kamen ein Paar Davidsbündler zum Thor hinausgefahren, die die Parteien durchschnitten. Halbtodt trug man Lippe'n in die Vorstadt, wo er wohnte, während sich jene noch lachend aufzeichneten, was man eben gelesen. —

1835.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835. — Fastnachtsrede von Florestan. — F. Hiller I. II. — Compositionen von J. C. Keßler. — Aus den Büchern der Davidsbündler: Sonaten f. d. Pianoforte. — „Die Weihe der Töne", Symphonie von L. Spohr. — Die dritte Symphonie von C. G. Müller. — Symphonie von H. Berlioz. — Neue Sonaten für das Pianoforte. — Kritische Umschau. — „Die Wuth über den verlornen Groschen" von Beethoven. — Der Psychometer. — Charakteristik der Tonarten. — Kürzeres und Rhapsodisches f. d. Pianoforte. — Das Komische in der Musik. — J. Moscheles. — Schwärmbriefe I. II. — Sonaten von F. Mendelssohn Bartholdy und F. Schubert. — Aphorismen.

Zur Eröffnung des Jahrganges 1835.

Unsere Thronrede ist kurz. Zwar pflegen Journale an ersten Januaren Vieles zu versprechen, nur ohne den künftigen Jahrgang bei der Hand zu haben. Deute sich der Leser das Motto von Shakspeare, welches diese von uns herausgegebenen Blätter schon einmal eröffnete,[1] auf eine Weise, die uns seine Gunst erhalten möge. Ob wir unsere Versprechungen durchaus gelöst und den Erwartungen entsprochen haben, die der weit umfassende Plan allerdings zu großen steigern mußte, wollen wir nicht entscheiden. In der Anerkennung der Jugend des Unternehmens liegen vielleicht auch die Ausstellungen, die man machen könnte. Im Wesentlichen werden Körper und Geist, welchen der Himmel ihm schenken möge, künftighin dieselben bleiben.

Es bleibt noch übrig, uns über die Fortsetzung des kritischen Theils dieser Blätter zu erklären.

Das Zeitalter der gegenseitigen Complimente geht nach und nach zu Grabe; wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nichts beitragen wollten. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich

---

1) — — die allein,
Die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen,
Zu hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock mit Gelb verbrämt zu sehen,
Die irren sich. —

getraut, vertheidigt das Gute nur halb. — Künstler, namentlich Ihr, Componisten, Ihr glaubt kaum, wie glücklich wir uns fühlten, wenn wir Euch recht ungemessen loben konnten. Wir kennen die Sprache wohl, mit der man über unsere Kunst reden müßte — es ist die des Wohlwollens; aber beim besten Willen, Talente wie Nichttalente zu fördern oder zurückzuhalten, geht es nicht immer — wohlwollend.

In der kurzen Zeit unseres Wirkens haben wir mancherlei Erfahrungen gemacht. Unsere Gesinnung war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann, die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

Ein Theil hat uns verstanden, eingesehen, daß Unparteilichkeit, vor Allem lebendiges Mitinteresse die Beurtheilungen leitete.

Ein zweiter hat gar nicht darüber nachgedacht und wohlgemuth auf den Anfang vom Ende des alten Lieds gepaßt. Es wäre sonst rein unerklärlich, wie uns zugemuthet wurde, Sachen zu besprechen, die für die Kritik eigentlich wie gar nicht existiren.

Ein dritter nannte unser Verfahren rücksichtslos, rigoristisch. Wir wollen der entgegengesetzten Weise nicht gemeine, sondern die edelsten Gründe unterlegen, vielleicht den, daß unsere Kunstgenossen im Allgemeinen äußerlich nicht gerade die reichsten sind, deren oft mühsam erworbenen Lebensbedarf man nicht noch durch Aufdecken einer freudlosen Zukunft verkümmern solle — oder den, daß es schmerzt, nach einem lange zurückgelegten Wege zu erfahren, daß man den unrechten eingeschlagen; denn wir wissen wohl, wie der musikalische und jeder Künstler ohne Schaden für seine Kunst etwas Anderes, was ihm im bürgerlichen Leben einen Halt abgäbe, nicht treiben dürfe. Aber wir sehen nicht, was wir vor anderen Künsten und Wissenschaften voraus haben sollen, wo sich die Parteien offen gegenüber stehen und befehden, noch überhaupt wie es sich mit der Ehre der Kunst und der Wahrheit der Kritik vereinbaren ließe, den drei Erzfeinden unserer und aller Kunst, den Talentlosen, dann den Dutzendtalenten (wir finden kein besseres Wort), endlich den talentvollen Vielschreibern ruhig zuzu-

sehen. Glaube Niemand, wir hätten z. B. etwas gegen gewisse Tagescelebritäten. Diese gelten, weil sie die Stellen, die ihnen vom mächtigen Zeitengenius bestimmt sind, vollkommen ausfüllen. Sodann sind sie, wie man sich leider gestehen muß, die Capitale, mit denen die Verleger, die doch auch da sein müssen, den Verlust, welchen sie oft bei Herstellung classischer Werke tragen, in etwas decken. Aber drei Viertel von Andern sind unecht, unwerth veröffentlicht zu werden. Die Masse steckt bis an den Kopf in Noten, verwirrt sich, verwechselt; dem Verleger, Drucker, Stecher, Spieler, Zuhörer wird unnütz Zeit genommen. Aber die Kunst soll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib sein.

Das waren unsere Ansichten schon beim Beginnen dieser Zeitschrift, hier und da leuchteten sie wohl durch; wir sprachen sie aber noch nicht so bestimmt aus, weil wir hofften, daß theils die Leistungen mancher jungen edlen Geister, welche wir in Schutz zu nehmen für Pflicht erachteten, theils ein absichtliches Uebergehen aller jener gewöhnlichen Conglomerate die Mittelmäßigkeit am schnellsten unterdrücken würden. Wir gestehen, daß wir später in ein Dilemma geriethen. Mancher Leser wird gesehen und geklagt haben, daß der Raum, den wir der Kritik anwiesen, in keinem Verhältniß zur Zahl der erscheinenden Werke stehe. Er war nicht in den Stand gesetzt, sich einen Ueberblick über alle Erscheinungen, gute wie schlechte, zu verschaffen. Nun waren es die drei obengenannten Hauptfeinde, die jenen erschwerten. Damit aber der Leser zu einem Standpunkte gelange, von dem er Alles um sich wie im Kreise sehen könne, mußten wir auf ein Verfahren sinnen, wodurch zugleich der Besprechung des Nöthigen und Wichtigen kein Eintrag gethan werde.

Es sind nun die einzelnen Erzeugnisse dieser drei Gattungen unter einander sich so ähnlich, die der ersten an Leblosigkeit, die der andern an Leichtsinn, die der dritten an Handwerksmäßigkeit, daß sich mit der Charakterisirung einer einzelnen Composition die ganze Classe in ihren Grundzügen hinstellen ließe. Also in Berathung mit Künstlern, denen, wie die Erhebung der Kunst, auch das Leben des Künstlers am Herzen liegt, wollen wir für Compositionen, die sich, nicht nach einseitiger Meinung, sondern nach gewissenhafter Ueberzeugung Vieler in eine der obigen Classen rubriciren lassen, drei einzelne Stereotyprecensionen bereit haben, denen weiter nichts als die Titel der Composi-

tionen untergesetzt werden. Wie sehr wir wünschen, daß dieses Verzeichniß so kurz wie möglich ausfalle, brauchen wir so wenig zu versichern, als wie wir Alles, was sich, wenn auch nur durch einen kleinen glücklichen Zug unterscheidet, besonders und in längern oder in kürzern Aufsätzen besprechen werden.

Und so beginne dieses Geständniß den neuen Jahreslauf! Man sagt oft „das neue Jahr, ein altes Jahr", wir wollen hoffen, ein besseres. —

Fastnachtsrede von Florestan.

Gehalten nach einer Aufführung der letzten Symphonie von Beethoven.

Florestan stieg auf den Flügel und sprach:

Versammelte Davidsbündler, d. i. Jünglinge und Männer, die Ihr todtschlagen sollet die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten (S. Comet 1833 die letzten Nummern). —

Ich schwärme nie, Beste! — Wahrhaftig, ich kenne die Symphonie besser als mich. Kein Wort verlier' ich drüber. Es klingt alles so todtledern darauf, Davidsbündler. Ordentliche Ovidische Tristien feierte ich, hörte anthropologische Collegien. Man kann schwerlich wild über manches sein, schwerlich viele Satiren mit dem Gesichte malen, schwerlich tief genug als Jean Paul'scher Gianozzo im Luftballon sitzen, damit die Menschen nur nicht glauben, man bekümmere sich um selbige, so tief, tief unten ziehen zweibeinige Gestalten, die man so heißt, durch eine sehr enge Schlucht, die man allenfalls das Leben nennen könnte. — Gewiß, ich ärgerte mich gar nicht, so wenig als ich hörte. Hauptsächlich lachte ich über Eusebius. Ein rechter Schelm war er, als er einen dicken Mann so anfuhr. Der hatte ihn nämlich während des Adagio geheimnißvoll gefragt: hat Beethoven nicht auch eine Schlachtsymphonie geschrieben, Herr? — Das ist eben die Pastoralsymphonie, Herr, sagte unser Euseb gleichgiltig. — Ah, ah, richtig — dehnte der Dicke fort sich besinnend.

Der Mensch muß wohl Nasen verdienen, sonst hätte ihm Gott keine gegeben. Viel vertragen sie, diese Publicums, worüber ich die herrlichsten Dinge berichten könnte; z. B. als ihr, Kniff, mir einmal umwendetet im Concert bei einem Field'schen Notturno. Das Publicum

besah sich zur Hälfte schon inwendig, es schlief nämlich. Unglücklicher Weise erwisch' ich auf einem der abgelebtesten Flügelschweife, der sich je in eine Zuhörerschaft schwang, statt des Pedals den Janitscharenzug, glücklicher Weise piano genug, als daß ich mir den Wink des Zufalls konnte entgehen lassen, das Publicum glauben zu machen, es ließe sich in der Ferne eine Art Marsch hören, den ich von Zeit zu Zeit in leisen Schlägen wiederholte. Natürlich trug Eusebius das Seinige zur Verbreitung bei; das Publicum rauchte aber vor Lob. —

Aehnliche Geschichten fielen mir während des Adagio eine Menge ein, als der erste Accord im Endsatz einbrach. Was ist er weiter, Cantor (sagte ich zu einem zitternden neben mir), als ein Dreiklang mit vorgehaltener Quinte in einer etwas verzwickten Versetzung, weil man nicht weiß, ob man das Pauken-A oder das Fagotten-F für Baßton nehmen soll? Sehen Sie nur Türk, 19ter Theil, S. 7! — „Ah, Herr, Sie sprechen sehr laut und spaßen bestimmt". — Mit leiser, fürchterlicher Stimme sagte ich ihm in's Ohr: Cantor, nehmen Sie sich vor den Gewittern in Acht! der Blitz schickt keinen Livreebedienten, eh' er einschlägt, höchstens einen Sturm vorher und drauf einen Donnerkeil. Das ist so seine Manier. — „Vorbereitet müssen solche Dissonanzen dennoch" — da stürzte schon die andere herein. Cantor, die schöne Trompetenseptime vergibt euch. —

Ganz erschöpft von meiner Sanftmuth war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt. —

Jetzt gabst du mir eine schöne Minute, Musikdirector, als du das Tempo des tiefen Themas in den Bässen so herrlich auf der Linie trafst, daß ich Vieles vergaß vom Aerger am ersten Satz, in dem trotz des bescheidenen Verhüllens in der Ueberschrift: »un poco maestoso« die ganze langsam schreitende Majestät eines Gottes spricht.

„Was mag wohl Beethoven sich unter den Bässen gedacht haben?" — Herr, antwortete ich, schwerlich genug; Genies pflegen Spaß zu machen, — es scheint eine Art Nachtwächtergesang: — — Weg war die schöne Minute und der Satan wieder los. Und wie ich nun diese Beethovener ansah, wie sie da standen mit glotzenden Augen und sagten: das ist von unserm Beethoven, das ist ein deutsches Werk — im letzten Satz befindet sich eine Doppelfuge — man hat ihm vorgeworfen, er prästire dergleichen nicht, — aber wie hat er es gethan — ja, das ist

unser Beethoven. Ein anderer Chor fiel ein: es scheinen im Werk die Dichtgattungen enthalten zu sein, im ersten Satz das Epos, im zweiten der Humor, im dritten die Lyrik, im vierten (die Vermischung aller) das Drama. Wieder ein anderer legte sich geradezu auf's Loben: ein gigantisches Werk wär' es, kolossal, den ägyptischen Pyramiden vergleichbar. Noch andere malten: die Symphonie stelle die Entstehungsgeschichte des Menschen dar — erst Chaos — dann der Ruf der Gottheit: „es werde Licht" — nun ginge die Sonne auf über den ersten Menschen, der entzückt wäre über solche Herrlichkeit — kurz das ganze erste Capitel des Pentateuchs sei sie. — —

Ich ward toller und stiller. Und wie sie eifrig nachlasen im Text und endlich klatschten, da packte ich Eusebius beim Arm und zog ihn die hellen Treppen hinunter mit ringsum lächelnden Gesichtern.

Unten im Laternendunkel sagte Eusebius wie vor sich hin: Beethoven — was liegt in diesem Wort! schon der tiefe Klang der Sylben wie in eine Ewigkeit hineintönend. Es ist, als könne es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben. — Eusebius, sagte ich wirklich ruhig, unterstehst du dich auch, Beethoven zu loben? Wie ein Löwe würde er sich vor euch aufgerichtet und gefragt haben: wer seid ihr denn, die ihr das wagt? — Ich rede nicht zu dir, Eusebius, du bist ein Guter — muß denn aber ein großer Mann immer tausend Zwerge im Gefolge haben? Ihn, der so strebte, der so rang unter unzähligen Kämpfen, glauben sie zu verstehen, wenn sie lächeln und klatschen? Sie, die mir nicht Rechenschaft vom einfachsten musikalischen Gesetz geben können, wollen sich anmaßen, einen Meister im Ganzen zu beurtheilen? Diese, die ich sämmtlich in die Flucht schlage, lass' ich nur das Wort Contrapunkt fallen, — diese, die ihm vielleicht das und jenes nachempfinden und nun gleich ausrufen: o, das ist so recht auf unser Corpus gemacht, — diese, die über Ausnahmen reden wollen, deren Regeln sie nicht kennen, — diese, die an ihm nicht das Maaß bei sonst gigantischen Kräften, sondern eben das Uebermaaß schätzen, — seichte Weltmenschen, — wandelnde Werthers Leiden, — rechte verlebte großthuige Knaben, — diese wollen ihn lieben, ja loben? — —

Davidsbündler, im Augenblick wüßt' ich Niemanden, der das dürfte, als einen schlesischen Landedelmann, der vor kurzem so an einen Musikhändler schrieb:

Geehrter Herr,

Nun bin ich bald mit meinem Musikschrank in Ordnung. Sie sollten ihn sehen, wie er prächtig ist. Innen Alabastersäulen, Spiegel mit seidenen Vorhängen, Büsten von Componisten, kurz prächtig. Um ihn aber auf das Köstlichste zu schmücken, bitte ich mir noch sämmtliche Werke von Beethoven zu schicken, da ich diesen sehr gern habe.

Was ich aber sonst noch zu sagen hätte, wüßt' ich meines Erachtens kaum. —

Ferdinand Hiller.[1]

I.

Einen Zug der Beethoven'schen Romantik, den man den provençalischen nennen könnte, bildete Franz Schubert im eigensten Geist zur Virtuosität aus. Auf diese Basis stützt sich, ob bewußt oder unbewußt eine neue noch nicht völlig entwickelte Schule, von der sich erwarten läßt, daß sie eine besondere Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnen wird.

Ferdinand Hiller gehört zu ihren Jüngern, zu ihren merkwürdigsten Einzelnheiten.

Mit ihm zugleich schildere ich eine ganze Jugend, deren Bestimmung zu sein scheint, ein Zeitalter loszuketten, das noch mit tausend Ringen am alten Jahrhundert hängt. Mit der einen Hand arbeitet sie noch, die Kette loszumachen, mit der andern deutet sie schon auf eine Zukunft hin, wo sie gebieten will einem neuen Reich, welches, wie Mahomets Erde, in wunderbar geflochtenen demantnen Banden hängt und fremde noch nie gesehene Dinge in seinem Schoß verbirgt, von denen uns schon der prophetische Geist Beethoven's hier und da berichtete, und die der hehre Jüngling Franz Schubert nacherzählte in seiner kindischen, klugen, märchenhaften Weise. Denn wie es in der Dichtkunst Jean Paul war, der, nachdem er in die Erde gesenkt war, wie ein heilbringender Quell in Schachten fortströmte, bis ihn zwei Jünger, die ich nicht zu nennen brauche, wieder an's Sonnenlicht leiteten und begeistert, nur zu heftig verkündeten, „es beginne eine neue Zeit", — so war es in der Musik Beethoven. Unsichtbar wirkte er wie eine Gottheit

1) Geschrieben bei Gelegenheit des Erscheinens seiner Etuden W. 15.

in einzelnen Geistern fort und gebot ihnen, den Augenblick nicht zu versäumen, wo der Götzendienst, dem die Masse lange, leere Jahre sich hingegeben, gestürzt werden könne. Und er empfahl ihnen, den Kampf zu bestehen, nicht die sanfte glatte Sprache des Gedichts an, sondern die freie ungebundene Rede, mit der er selbst schon oft gesprochen, und die jungen Geister bedienten sich ihrer in neuen und tiefsinnigen Formeln.

Die Altweisen lächelten sehr und meinten wie der Riese in Albano's Traum: „Freunde, hier geht kein Wasserfall hinauf!" Die Jünglinge aber meinten: ei, wir haben Flügel! — Einzelne im Volke nun hatten die junge Stimme vernommen und sprachen „hört, hört!" Dieser Augenblick steht jetzt in der Welt still. —

Florestan.

II.

Es ist schlimm, daß man seinen Recensionen nicht jedesmal die Composition mit einem Virtuosen, der sie uns gleich höchst vollendet spielte, oder (was das Beste wäre) ein Exemplar des ganzen Componisten anhängen kann; dann wäre Manchem vorgebeugt. Gut aber ist es immer, wenn wir dem Leser gleich die Anfänge der ersten Etuden vorstellen, damit er uns nicht blindhin auf's Wort zu glauben und eigenes Urtheil beizumischen habe. Auch scheint ein Probegeben bei Etuden nicht so langweilig, als bei andern Gattungen von Werken, weil die ersten Tacte doch meistens den Grund des Stückes bilden, den ein gleichgesinnter Geist vielleicht ähnlich ausführen würde. Hier folgen die Anfänge. [1]

Mit einem Seufzer fahre ich fort — keiner andern Kritik wird das Beweisen so schwer, als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene, goldene Wort, andre Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen geliehen, zur Schiedsrichterin gestellt, — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter Keiner nennen kann. Und vielleicht ist es, daß gerade in dem Geheimnißvollen ihres Ursprungs der Reiz ihrer Schönheit liegt.

Man hat den Herausgebern dieser Blätter den Vorwurf gemacht,

1) Sie sind, vielen Raum einnehmend, hier ausgelassen.

daß sie die poetische Seite der Musik zum Schaden der wissenschaftlichen bearbeiten und ausbauen, daß sie junge Phantasten wären, die nicht einmal wüßten, daß man von griechischer und andrer Musik im Grund nicht viel wisse und dergl. Dieser Tadel enthält eben das, wodurch wir unser Blatt von andern unterschieden wissen möchten. Wir wollen weiter nicht untersuchen, in wie fern durch die eine oder die andere Art die Kunst schneller gefördert werde, aber allerdings gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.[1] Dies ist freilich leichter gesagt, als gethan und würde einen nur höhern Gegendichter verlangen. Bei Studien indeß, von denen man nicht allein lernen, sondern auch schön und Schönes lernen soll, kommt noch Anderes in's Spiel. Darum soll diesmal wo möglich wenig ausgelassen und Hiller's Werk von vielen Seiten gefaßt werden, von der ästhetischen sowohl, wie von der theoretischen und etwas von der pädagogischen.

Denn nach drei Dingen sehe ich als Pädagog besonders, gleichsam nach Blüthe, Wurzel und Frucht, oder nach dem poetischen, dem harmonisch-melodischen und dem mechanischen Gehalt, oder auch nach dem Gewinn für das Herz, für das Ohr und für die Hand.

Ueber manche Sachen auf der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über Vieles von Shakspeare, über Einzelnes von Beethoven. Blos Geistreiches hingegen, Manierirtes, Individuell-Charakteristisches regt stark zu Gedanken an, daher ich lieber diese Recension wie eine ordentliche Predigt in drei Theile zerlegen und das Ganze mit einer Charakteristik der einzelnen Etuden beschließen will.

Erster Theil: Poesie des Werkes, Blüthe, Geist. Ich glaube, Hiller wird nie nachgeahmt werden. Warum? weil er, eigentlich Original, sich so viel von anderen Originalen beigemischt, daß sich nun dieses fremd-eigne Wesen in den sonderbarsten Strahlen bricht. Der Nachahmer müßte sich daher auf diese Verbindung des Eigentlichen und Uneigentlichen einlassen, was einen Unsinn gäbe. Damit will ich

---

1) In diesem Sinne könnte Jean Paul zum Verständniß einer Beethoven'schen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen (selbst ohne nur von der Phantasie oder Symphonie zu reden), als die Dutzend Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen.

nicht sagen, Hiller wolle nachahmen — denn wer wird das! — oder er habe keine Kraft, seine Natur gegen fremden Einfluß zu sichern, — denn er besitzt im Gegentheil so viel, daß er nur fürchtet, sie möchte in ihren höchsten Aeußerungen nicht verstanden werden —; aber er strebt den Ersten, Besten aller Zeiten mit einer Vermessenheit nach, will nicht allein so verwickelt wie Bach, so ätherisch wie Mozart (obgleich dies am wenigsten), so tiefsinnig wie Beethoven (aber dies am meisten) schreiben, sondern wo möglich das Hohe dieser und noch Andrer vereinen, daß es gar kein Wunder ist, wenn gar Manches mißlingt. Solchem ungenügsamen Sinne folgt aber der Mißmuth auf dem Fuß, wenn sich, wie im Schiller'schen Berg-Alten, die Riesengestalt herüberdehnt, die uns zuruft: „Weiter darfst du nicht, Freund, das ist meine Region". Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etude aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etuden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt.

Sehe ich hier vielleicht zu viel oder irre ich mich, so glaube ich wenigstens die Vorzüge, die dagegen in die Wagschale zu legen, mit Sicherheit angeben zu können.

Sie sind: Phantasie und Leidenschaft (nicht Schwärmerei und Begeisterung, wie etwa bei Chopin), beide in ein romantisches Clairobscure eingehüllt, das sich vielleicht später zur Verklärung erheben wird; denn er hüte sich vor dem nächsten Schritt, über den hinaus Gnomen und Kobolde zu wirthschaften anfangen, und denke an die Ouverturen zum Sommernachtstraum und zu den Hebriden (die sich etwa wie Shakspeare und Ossian zu einander verhalten), in welchen der romantische Geist in solchem Maaße schwebt, daß man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergißt. Dennoch bewegt sich Hiller im Abenteuerlichen und Feenhaften, wenn auch nicht so poetisch fein, wie Mendelssohn, doch immer sehr glücklich, und die 2te, 17te, 22ste, 23ste Studie gehören wie zu den gelungenen in der ganzen Sammlung, zu dem Besten überhaupt, was seit der F moll-Sonate

von Beethoven und Anderem von Franz Schubert, welche dieses Wunderreich zuerst erschlossen zu haben scheinen, geschrieben worden ist.

Rechne man hierzu noch eine sehr starke Erfindung und einen Charakter, der vielleicht manchmal zu grundlos das Gewöhnlichere zurückweist, so haben wir das Bild eines Künstlerjünglings, der wohl verdient, das Interesse einzuflößen, welches viele am Adel seiner Geburt genommen, der ihn aber noch nicht auf die mäßige Weise zu benutzen versteht, welche zur Selbstkenntniß führt, mit der wir über unsere angebornen geistigen Reichthümer zu schalten und walten haben.

Wie dies gemeint ist, sollen die übrigen Theile noch deutlicher machen.

Zweiter Theil: theoretischer, Verhältniß der Melodie zur Harmonie, Form und Periodenbau. Wo Hiller's Talent nicht ausreicht, da thut es auch sein Wissen nicht. Er hat Vieles gelernt, scheint aber wie gewisse lebhafte Geister, die sich früh hervorthun wollen, manchmal schon auf den letzten Seiten geblättert und studirt zu haben, während der Lehrer noch an dem Anfang explicirte.

Daß ein so ehrgeiziger Charakter Mittel suchen wird, seine Schwächen zu verdecken, läßt sich denken. Daher will er uns oft durch bunte Harmonieen über die Flachheit der Arbeit täuschen, uns berauschen, oder wirft sich auf etwas gänzlich Heterogenes oder er bricht plötzlich ab, mit einer Pause u. s. w. Das erste z. B. gleich vom 9ten Tact an in der ersten Etude, an vielen Orten in der 20sten, das andere in der 15ten vom 4ten Tact auf der 45sten Seite an, in der 24sten in den letzten Tacten S. 73 bei dem Uebergang nach Emoll, das letzte in Nr. 7 S. 19, Tact 5, in derselben Etude noch an mehreren Stellen. Will er aber etwas ernstlich durchführen, verarbeiten, wie z. B. in der Fuge Nr. 12, in Nr. 18, die, beiläufig gesagt, die schwächste ist (ich weiß auch, warum sie es geworden), in Nr. 24, wo er das Thema des 7ten Tactes später wiederbringt, so wird er meistens dunkel, steif und matt.

Leider weiß ich auch nicht, was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anrathen soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf. Aber was kann man Jenen sagen? Sollen sie Rückschritte machen, von vorne anfangen, umlernen? Sollen sie sich der Natur und Einfachheit befleißigen, wie oft angerathen wird?

Sollen sie Mozartisch schreiben? Aber wer kann denn Gesetze aufstellen, daß man gerade so weit gehen dürfe und nicht weiter! Soll man eine schöne Idee verdammen, weil sie noch nicht ganz schön ausgedrückt und ausgeführt ist? Ich weiß nicht, wie hoch es Hiller bringen wird; aber er ist um seiner selbst willen darauf aufmerksam zu machen, daß er das Gelungene von dem Mißrathenen abtrennen lerne, daß er wohlwollende Freunde frage, denen er ein Urtheil, in wie weit sich etwas für die Oeffentlichkeit schicke, zutrauen darf und die ihm sagen: »on ne peut pas être grand du matin jusqu'au soir« — man soll die Kinder, die man lieb hat, züchtigen — in meinen vier Pfählen kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Oeffentlichkeit tritt, wird von ihr beschienen.

Wir kommen zu den Etuden zurück. Eins fällt mir auf und ein. Hiller scheint oft die Worte, den Ausdruck eher zu haben, als den Sinn, den Gedanken; er legt den Schmuck bereit, ohne die Schönheit zu besitzen, die jener erhöhen soll, — in Bildern: er hat die Wiege fertig, ehe an die Mutter gedacht ist: wie einem Juwelier geht es ihm, dem es gleich gilt, von welchem Kopf sein Diadem getragen wird, ob von einer schönstolzen Römerjungfrau oder von einer grauen Oberhofmeisterin, wenn er nur seine Waare anbringen kann. Obschon dieses Mißverhältniß bei Studien nicht so hoch anzuschlagen ist, als bei höhern Compositionsgattungen, so würde ich doch Etuden, wie Nr. 4, 8, 18, in denen die Figur als Haupt-, der Gedanke als Neben-Sache erscheint, der vielen andern wegen (wie 5, 6, 10, 16, 23), wo Etudenzweck und Gedankenadel vereint sind, gänzlich unterdrückt haben.

So steht auch die Melodie in untergeordnetem Verhältniß zur Harmonie, welche reich, ja orientalisch, oft auch hart fortschreitet. Unbegreiflich ist es, wie Jemand, der so viel in Musik gelebt und geschrieben, Bestes und Schlechtestes gehört und unterscheiden gelernt hat, wie unser Componist, in seinen eignen Sachen Harmonieen stehen lassen kann, die nicht etwa falsch nach gewissen altwaschenen Regeln, sondern so widrig klingen, daß ich ihm, wenn ich ihn nicht weiter kennte, geradezu sagen müßte, „es fehlt dir das musikalische Ohr". Zu so einem Ausspruch würden mich die ersten Noten im 2ten Tact der 9ten Etude bestimmen; erst vermuthete ich Druckfehler, fand aber die

gräßliche verdoppelte Terz bei der Wiederholung wieder. Fast in allen Etuden finden sich solche unleidliche Intervalle.

Was nun die Form und den Periodenbau unsrer Etuden anlangt, so unterscheiden sie sich wesentlich von andern durch ihre Ungebundenheit, die freilich oft auch in Unklarheit und Mißverhältniß ausartet. Wir wollen hier eine zergliedern, gleich die erste:

Erster Gedanke. A=moll. Modulation nach E=moll. 8 Tacte.	Ausfüllung. Modul. durch C=dur 7 auf 3♯ A 8 Tacte.	Zweiter Gedanke, den der erste begleitet. Modulation von D=moll durch 9b 7 6 6 3♯ 6 3b 5 A, F, F, H nach C=moll. 8 Tacte.	Frei. Modul. durch G und D nach A=moll. 12 Tacte.	point d'orgue auf der Dominante E. Hauptcadenz. 12 Tacte.
Wiederholung des zweiten Gedankens, aber verändert. Harmonien: 3♯ A, 6♯ 6 4 5 3 6 6 D, E, F, Gis, 6♯ 6 4 5 3 6 A, H, E 8 Tacte.	Frei. Modul nach 7 3♯ Dis. 7 Tacte, Pause.	Frei. Modul. durch 9 9b 9 7 7 5♯ 3♯ 3♯ 3♯ E, A, A, D, H, E nach A=moll. 6 Tacte.	Erinnerung an das 2te Thema. A=moll. 4 Tacte.	Schluß. A=moll. 11 Tacte.

Gehört nun der Zergliederer obiger Etude durchaus nicht zu denen, die gern in C dur anfangen, in G dur das zweite Thema bringen, nach einigem Aufenthalt in (höchstens) B dur D moll, dann aber A moll, das erste Thema in C dur wieder aufnehmen, das zweite in derselben Tonart anhängen und sofort schließen, so liebt er doch eine gewisse Ordnung in der Unordnung, und diese geht der obigen Etude etwas, andern (z. B. den Nummern 18, 20, 24) gänzlich ab. Manches hätte ich auch gegen die Schlüsse, an denen mir ziemlich durchgängig etwas wie zu wenig oder zu viel vorkömmt, sowie gegen die Aufeinanderfolge der 24 Sätze im Ganzen einzuwenden; doch ist namentlich das letzte so individuell, daß ich es lieber übergehe.

Wir kommen zum kürzesten und

letzten Theil, zum mechanischen. — Für junge Componisten, die dazu Virtuosen sind, gibt es nichts Einladenderes, als Etuden zu schreiben, wo möglich die ungeheuersten. Eine neue Figur, ein schwerer Rhythmus lassen sich leicht erfinden und harmonisch fortführen; man lernt bei dem Componiren, ohne daß man es weiß, man übe seine Sachen vorzugsweise, Recensenten dürfen nicht tadeln, daß man zu schwer geschrieben, — denn wozu helfen sonst Etuden? — Hiller hat einen Namen als Virtuos und soll ihn verdienen. Früher von Hummel gebildet, ging er dann nach Paris, wo es an Nebenbuhlern nicht fehlt. Im Umgang mit Fr. Chopin, der sein Instrument kennt, wie kein Andrer, mag dies und jenes angeregt worden sein: — kurz er setzte sich hin und schrieb. Es fragt sich, ob er im Anfang gewisse Zwecke im Auge gehabt, zu denen er seine Studien bestimmt, ob zur eigenen Uebung, zu der seiner Schüler u. s. w. Wer weiß es? — aber der Clavier-spielende Leser und Lehrer kann verlangen, daß man ihm sage, ob er sie sich anschaffen solle, was er zu erwarten habe, wie schwer sie seien, für welche Classe von Spielern sie vorzugsweise passen. Darauf läßt sich allein dieses antworten. Zwar stellt sich in jeder einzelnen Etude eine Uebung heraus, hier und da eine neue Schwierigkeit, aber es lag dem Componisten offenbar mehr daran, Charakterstücke zu geben und poetischen Sinn zu beflügeln, als mechanische Claviermäßigkeit auszubilden. Daher findet sich in der ganzen Sammlung kein Fingersatz angezeigt, selten ein Aufheben des Pedals, niemals, außer in den Ueberschriften, welche die Stimmung des Stückes im Ganzen andeuten, eine ängstliche Bezeich-

nung des Vortrags durch Worte, wie: animato u. s. w. Dies alles setzt Fertigkeiten voraus, die man nicht auf die Welt mitbringt. Wollte ich also die Classe nennen, der man die Studien in die Hand geben dürfe, so würde ich jene geist- und phantasievollen Spieler darunter verstehen, welche die größere Herrschaft über ihr Instrument durch sie nicht erlangen wollen, sondern schon besitzen, überhaupt die musikalischen Menschen, an denen nichts mehr zu verderben ist. — Diese allgemeinen Bemerkungen beschließen wir mit einer kurzen Charakteristik der einzelnen Nummern.

1) Lebhafter Rhythmus, antiker Anstrich, Mattes und Starkes abwechselnd, Uebung in schwerem Staccato.

2) Traum. Unterirdisches Treiben. Die Erdgeister singen und hämmern. Feen neigen sich auf demantnen Blumen. Das geht lustig. Der Träumer wacht auf: „was war denn das?"

3) Kirchenstück, gothisch. Um einen Cantus firmus ziehen tiefere Stimmen auf und ab. Gute Idee, mißlungene Ausführung.

4) Nichts sagend. Leidliche Uebung, die rechte Hand binden, die linke springen zu lassen.

5) Zartes Bild, etwa das eines bittenden Kindes. — Umkehrung der vorigen Uebung. Die rechte Hand schlägt schnell Octaven an, während der Tenor den gebundenen Gesang führt, der aber gegen die Mitte hin steif und schwulstig wird.

6) In Form und Haltung vielleicht die gelungenste in der Sammlung, wenn auch nicht reich an Erfindung. Wogende Bewegung in Decimenspannungen für eine Hand, während die andere eine Melodie festhält. Reine Harmonieen.

7) Etwas gemacht, auch als Uebung zu vag.

8) Lebendig, aber reizlos. Zur Uebung im raschen Untersetzen des Daumens geschickt. Auf dem 3ten System der 25sten Seite stehen so viele Druckfehler, daß man förmlich umcomponiren muß.

9) Schönes Accompagnement, kalter Gesang. Uebung im Mordent. Der Vortrag eines Meisters könnte über den eigentlichen Gehalt täuschen.

10) Hätte bei mehr Sorgfalt auf gedrängtere Form vortrefflich werden müssen. Das lebhafte Fortgehen bei der Rückkehr des ersten Themas im Fortissimo ist von brillantem Effect. Matter Schluß. Ue-

bung in Baßsprüngen für die linke Hand und im Aushalten einer Melodie mit dem Daumen der rechten, welche die übrigen Finger begleiten.

11) Volle auf- und niedersteigende Dreiklangsmassen, in der Weise, wie Händel seine Chöre oft begleitet. Großartig, nur einige schwache Augenblicke.

12) Fuge in Bach'scher Manier; im wohltemperirten Clavier steht eine in Tonart und Thema ähnliche. Die contrapunktische Meisterschaft noch nicht bedeutend. Zu viel freie Eintritte, häufiges Fallenlassen der Stimmen. Vortreffliches Thema, aus dem sich viel machen ließe.

13) Gigue im alten Styl. Getroffen, voll von einzelnen Schönheiten bis auf die Stellen, die oben angeführt. Vom 5ten Tact auf Seite 41 an kann ich keine Auflösung finden.

14) Sehr rasch zu spielen. Hat etwas Reizendes. In der Dis moll-Stelle quält sich ein Gesang vergebens ab. Als Etude ohne Schwierigkeit.

15) Gedankenlos, was ein feines Staccatospiel vielleicht vergessen machen wird. Der Mittelsatz an und für sich gut, wenn er im Zusammenhang mit dem Anfang und der Folge stünde. Die Empfindung geht immer im Zickzack, Berg-auf, Berg-unter.

16) Ausgezeichnet schön, fast durchgehends. Nur der Schluß stört durch seine Plattheit; ich würde vielleicht vom 2ten Tact des 5ten Systems in den 8ten des 6ten springen. Auch scheint das Pedal, welches Hiller doch so selten anwendet, gerade in dieser Etude am unrechten Orte, weil dann der innere Gesang noch mehr verschwömme. Als Etude im Ueberschlagen der linken Hand über die rechte zu benutzen.

17) Wahrscheinlich die dankbarste im ganzen Hefte, wenn sie prestissimo gespielt wird. Doppelgänger, Einbeinmenschen, Schattenlose, Spiegelbilder spazieren drinnen herum — nun man spiele.

18) Nannte ich schon früher die schwächste von allen und versprach zu sagen, warum sie es geworden. Darum, weil Chopin 2 Etuden, eine in F-, die andere in C moll geschrieben, die Hiller jedenfalls gekannt hat, ehe er seine 7te und 8te machte. Das letzte klingt dunkel und mag es bleiben.

19) Wurde oben schon ausführlich erwähnt.

20) Mag im raschen Tempo imponiren, wüthet aber zu sehr in Harmonieen. Im 4ten Tact des 5ten Systems S. 59 fängt ein schöner harmonischer Gang an. Als Etude nützlich, aber ermüdend.

21) Die fünften Finger beider Hände bleiben liegen, während die andern sich doppelgriffig bewegen. Gute Uebung für Spannungen und für das Eingreifen in die Obertasten. Werthvoll als Composition.

22) Gehört in die Feengattung; durchaus leise zu halten, duftig und luftig, Aeolsharfenmusik. Vortreffliche Uebung, die das Merkwürdige, vielleicht Einzige auf der Welt hat, daß die ersten 4 Finger der rechten Hand gleich vielmal daran kommen, jeder nämlich 322 mal, der kleine Finger aber 324 mal anschlagen darf. Man sehe nach und wird es, wie ich, in einer Minute finden und lachen.

23) Originell und phantastisch. Studie für kurze Triller in beiden Händen.

24) Octavengänge in beiden Händen. Kräftiger Rhythmus im ersten Thema, im Verfolg etwas konfus und ohne Einheit. Der Hauptgedanke wird zum zweitenmal so frei und glücklich eingeleitet, wie es keiner andern Etude gelungen. Das Hineinkommen (wie man sagt) in den Hauptgedanken bei der Wiederholung bleibt ein Geniuswurf. —

Wir stehen am Ende. Hiller, wie er sein »Fine« unter Nr. 24 schreiben konnte, mag kaum froher gewesen sein, als der Leser, der losgelassen sein will. — Mit Aufmerksamkeit und Interesse habe ich die Studien vielmal selbst gespielt und durchgegangen. Wenn die Redaction dieser Blätter ihrer Besprechung einen größeren Raum gestattete, als sie beinahe verantworten kann, so mag dies dem jungen deutschen Künstler für ein Zeichen gelten, wie wenig er in seiner Heimath vergessen ist. Findet er den Tadel zu streng gegen das Lob, so bedenke er auch, nach welchem Maaß er selbst gemessen sein will, d. h. nach dem höchsten. Würde aber der Leser ein Endurtheil verlangen, so könnte ich ihm zum Abschied nichts Besseres auf den Weg mit geben, als die Worte im Wilhelm Meister, die mir immer in diese Recension hineingeklungen:

„Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Gränzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt; aber selbst schöne Vorzüge werden verdunkelt, aufgehoben und vernichtet, wenn jenes unerläßlich geforderte Ebenmaaß abgeht. Dieses Unheil wird sich in

der neuern Zeit noch öfter hervorthun, denn wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart und zwar in schnellster Bewegung genug thun können?"

Compositionen von J. C. Keßler.

Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustoßen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethoven'sche Symphonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze — im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunstwerk wie in einem ganzen Künstlerleben. Man hört oft — so falsch und unmöglich es ist —, Mozart hätte den einzigen Don Juan zu schreiben brauchen, und er wäre der große Mozart. Allerdings bliebe er der Componist des Don Juan, wäre aber noch lange kein Mozart. —

Mit einiger Scheu spreche ich mich daher über Werke aus, deren Vorläufer mir unbekannt sind. Ich möchte gern etwas wissen von der Schule des Componisten, seinen Jugendansichten, Vorbildern, ja selbst von seinem Treiben, seinen Lebensverhältnissen, — mit einem Wort vom ganzen Menschen und Künstler, wie er sich bis dahin gegeben hat. Dies ist mir in Hinsicht des Componisten, von dem die Rede ist, leider nicht vergönnt. Wer aber ohne solche Kenntniß an das Beurtheilen des Einzelnen geht, wird leicht lieblos oder beschränkt reden. Gern nehme ich diesmal den letzten Vorwurf auf mich; von Lieblosigkeit hat der Componist nichts zu fürchten, da er durch die vier Werke,[1] die ich von ihm kenne, nur Achtung einflößen kann.

Ungern gestehe ich, daß die zwei früheren Werke den späteren vorzuziehen sind, nicht etwa ihres Gedankengehalts, oder einer vollen-

1) Sie sind: eine Phantasie, Werk 23. — Impromptus, Werk 24. — Bagatellen, Werk 30. — 24 Präludien, Werk 31; sämmtlich zweihändig für das Pianoforte.

detern Form wegen, die er gar nicht geben wollte, sondern in wirklicher Erfindung, in ungekünstelterm Fluß der Empfindung. Es wäre bedenklich, sollten den Künstler gewisse Vorbilder verleiten, einen Weg zu verlassen, den er, wenn auch nicht eigen gebahnt, eigen fortgeführt hat. Ich weiß, wie man jungen Geistern gegenüber, im Erinnern, daß sie ihre Eigenthümlichkeit bewahren möchten, Vorsicht gebrauchen muß, weil sie sonst auf mannichfache Weise versuchen, dem Vorbild auszuweichen, es ganz zu vermeiden, wodurch die natürliche Entfaltung der schöpferischen Kraft nur noch mehr aufgehalten würde; doch zeigt sich hier andrerseits ein so kräftiges Dichtergemüth, daß es die Kette, welche nun einmal Geister an Geister bindet, ohne äußere Hilfe von selbst abstreifen muß.

So sind denn die vorliegenden Sätze, wie Kraftäußerungen eines noch gefesselten Geistes, Ausbrüche des Stolzes zugleich wie des Zorns, dazu von einem Jüngling ausgesprochen, der ganz in Verehrung versunken scheint gegen seine Obern: Beethoven und Franz Schubert. Wird er weicher, schwärmerischer, so merkt man, wie er sich gegen Uebermannung sträubt. Rafft er sich nun empor, so geht es ihm wie starken Jünglingen, die sich für hart halten, wenn sie nur ernst waren. —

Ich sagte vorher, daß die zwei späteren Werke den früheren in Erfindung nachständen, — ich meine, die letzten enthalten mehr Entdecktes. Jenes, das Erfinden, ist das Enthüllen einer nie dagewesenen Schöpfung, dieses das Auffinden einer schon vorhandenen, — jenes Sache des Genies, das (wie die Natur) tausendfachen Samen ausstreut, jenes das Kennzeichen des Talents, das (wie die einzelne Scholle Landes) den Samen aufnimmt und in Einzelgebilde verarbeitet. Wenn ich dann in den erstern die Empfindung ungekünstelter fand, so nannte ich sie deshalb noch nicht durchaus natürlich und entwickelt. Denn obwohl seine Gedanken welche sind, obschon er stets weiß, was er will, so sucht er ihnen doch hier und da durch einen sonderbaren Schlußfall, Rhythmus ꝛc. etwas Mystisches beizumischen, hinter dem der Laie vielleicht Tiefsinn, der Gebildete die Sucht erkennen wird, das Gewöhnliche, was in gewissen Fällen (als in Schlüssen ꝛc.) nicht zu vermeiden, durch irgend etwas zustutzen, heben zu wollen. Man muß sich sehr hüten, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen

soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Freilich liegt es in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmäligen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen kann, — und in der Sache, daß wir uns hüten müssen, bei so momentan Entstandenem für unser Urtheil den Augenblick zu wählen, der der erforderlichen Stimmung ungünstig ist (eine entgegengesetzte könnte auch das richtige treffen), aber immer hängt es dort von der Hand des Meisters ab, die auch im Kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen kann, hier vom Gedanken, ob er im Augenblick einnimmt, sich als Beherrscher den unsrigen aufdrängt.

Das Resultat wäre, daß der werthe Kunstgenosse seine Kräfte klar prüfen, die Bahn, die er zurückzulegen hat, deutlich erkennen lerne, endlich sich weniger in der kleinsten, obwohl witzigsten Kunstform, in der rhapsodischen, verflüchtige. Nach Steinen, die der Aetna zeitweise auswirft, kann man seine Gewalt nicht messen: wohl aber schauen die Menschen mit Staunen zur Höhe, wenn er in großen Flammensäulen zu den Wolken auflodert. Hierin liegt ein Vorwurf für ihn, daß er (in diesem Bild) Steine gab: für mich, daß ich sie aufhob und den größern Ausbruch nicht abwartete. Ich weiß, daß dies so voreilig ist, als wenn man nach einzelnen Umrissen die glückliche Vollendung des ganzen Bilds vorausbestimmen wollte, — ich weiß aber auch, daß in einer durch Berühmtgewordene verflachten Zeit von denen gesprochen werden muß, die, wie er, ein kräftiges Streben zur Kunst heranbringen.

Raro.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Sonaten für Pianoforte.

Sonate in C moll von Delphine Hill Handley. — Gr. Sonate von C. Löwe. W. 33. — Gr. Sonate von C. Löwe. W. 41. — Gr. Sonate von W. Taubert. W. 20. — Gr. Sonate von L. Schunke. W. 3.

1.

Tritt nur näher, zarte Künstlerin, und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir! [1] Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an". — Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen, oder glaubst du, ich kenne die Zeit nicht, wo man reden will und nicht kann vor Seligkeit, wo man alles an sich drücken möchte, ohne noch eines gefunden zu haben, und wo es die Musik ist, die uns das zeigt, was wir noch einmal verlieren werden? — da irrst du.

Wahrhaftig, ein ganzes achtzehntes Jahr liegt in der Sonate; hingebend, liebenswürdig, gedankenlos — ach! was sie nicht alles ist, — auch ein wenig gelehrt. Lauter Augenblick, Gegenwart klingt heraus. Keine Furcht um das, was geschehen, keine Furcht vor dem, was kommen könnte. Und wäre gar nichts daran, man müßte die Corinna-Schwester loben, daß sie sich von der Miniatur-Malerei weg zu höheren Formen wendet und ein Bild in Lebensgröße geben will. Hätte ich doch dabei sein können, wie sie die Sonate niederschrieb! Alles hätte ich ihr nachgesehen, falsche Quinten, unharmonische Querstände, kurz Alles; denn es ist Musik in ihrem Wesen, die weiblichste, die man sich denken kann; ja sie wird sich zur Romantikerin hinaufbilden, und so ständen mit Clara Wieck zwei Amazonen in den funkelnden Reihen.

Nur eines kann sie noch nicht zusammen bringen, die Componistin mit der Virtuosin, an die ich bei ihrem früheren Namen denke. Sie wollte zeigen, daß sie auch Perlen habe, um sich zu schmücken. Das

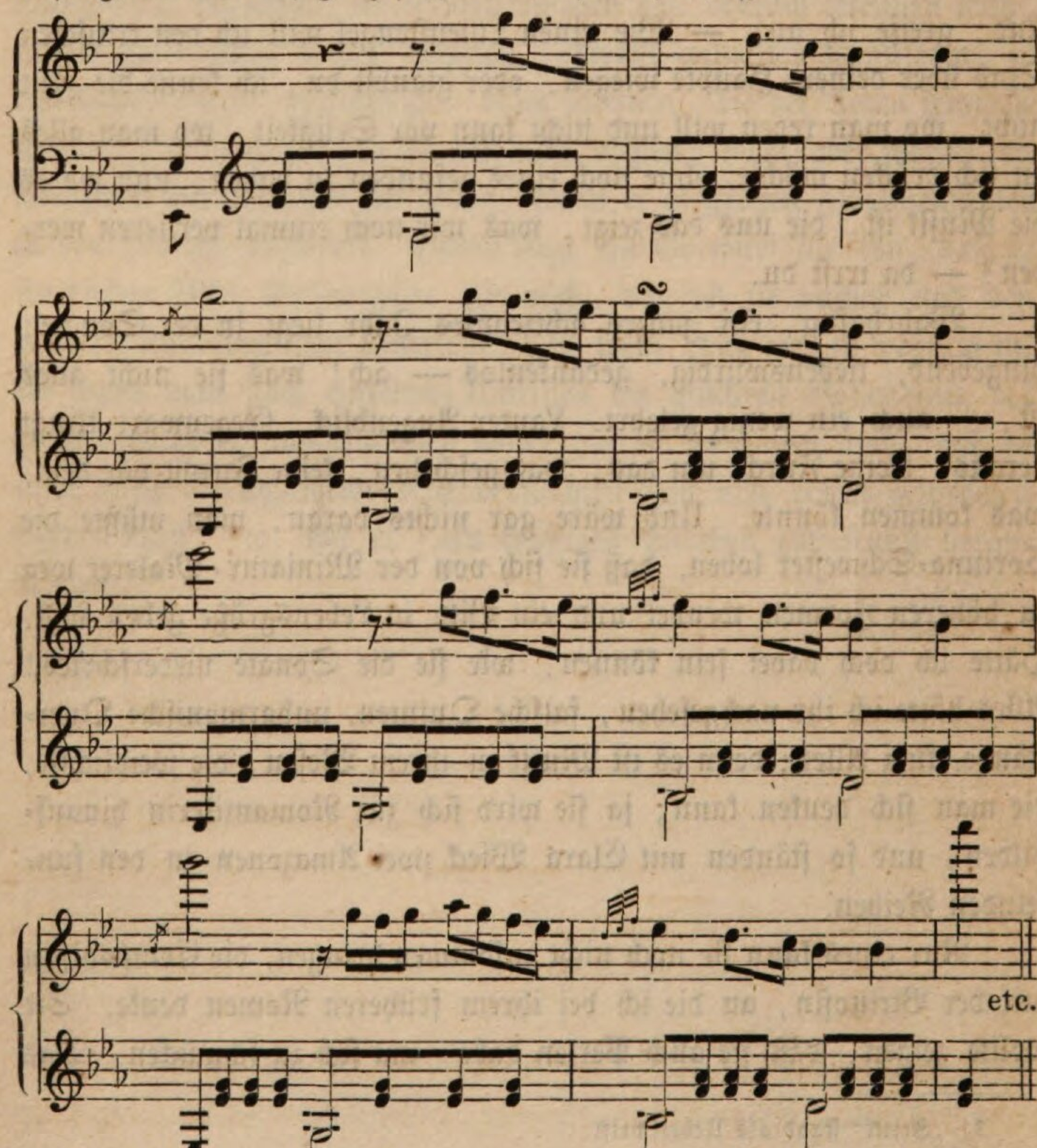
---

1) „Kritik" stand als Ueberschrift.
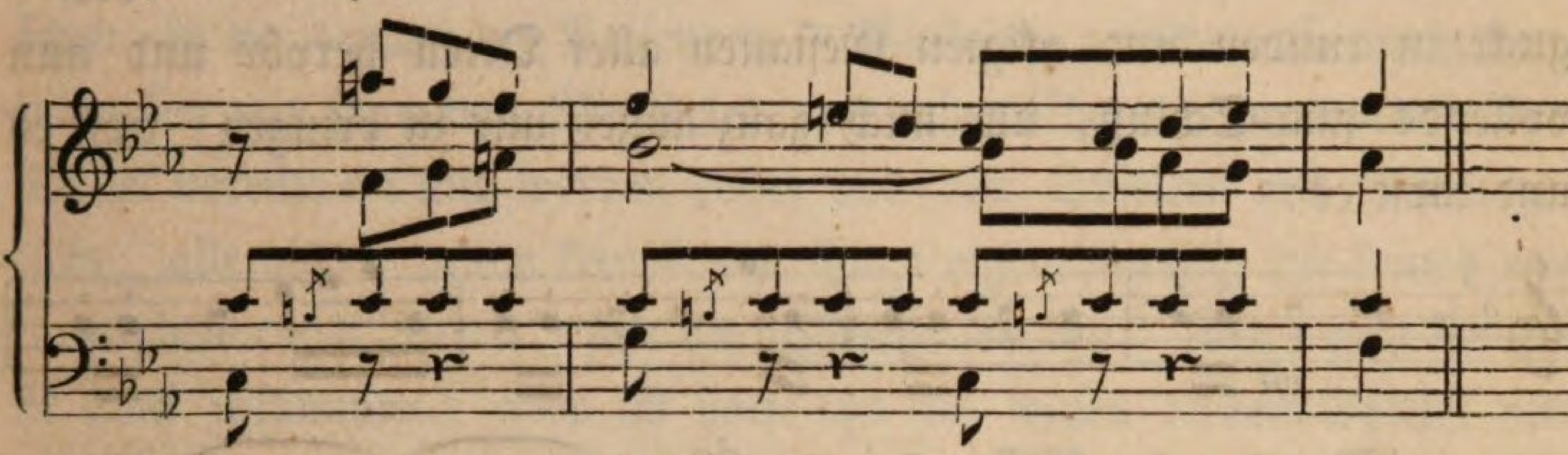
ist aber in der Dämmerungsstunde gar nicht nöthig, wo man, um glücklich zu sein, nichts verlangt als Einsamkeit, und um glücklich zu machen, eine zweite Seele. Und so lege ich die Sonate mit mancherlei Gedanken aus der Hand. Eusebius.

2.
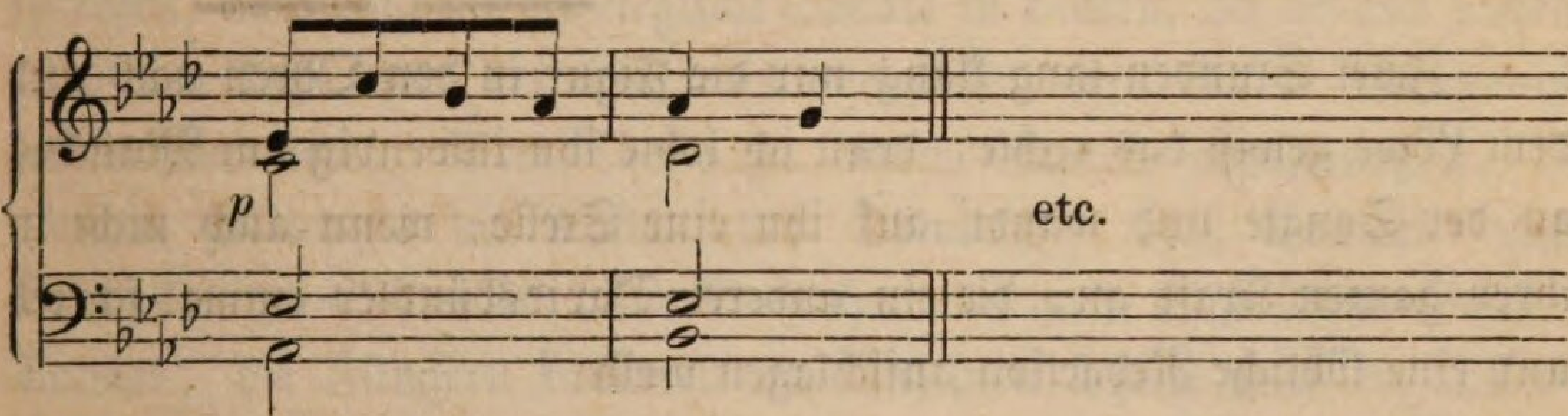
Jetzt an den Löwen! — Blitzen gleich gehen junge Kritische am liebsten nach hohen Stellen, wie nach Kirchthürmen und Eichenbäumen. — So himmelfest ich überzeugt bin, daß mein liebenswürdiger Eusebius Manches in der Delphinsonate gefunden, was nicht darin steht, so sehr könnte ich mich jetzt im umgekehrten Fall befinden. Und dennoch ex ungue leonem. Deutlich sah ich's an einer Stelle gleich im Anfang, über die ich ganz passabel wüthete, sie heißt:



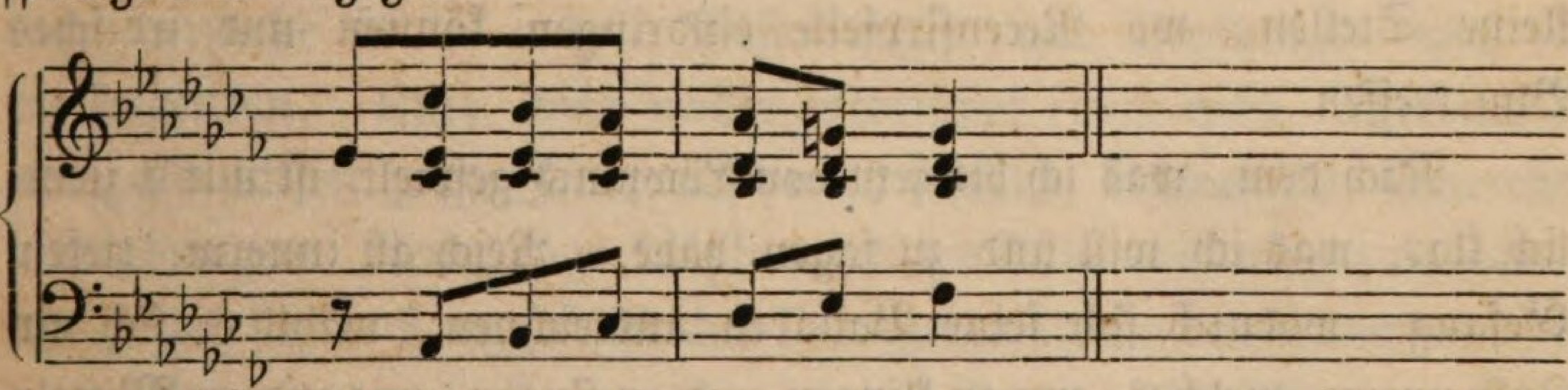
Himmel, dacht' ich während des Fortspielens, viermal einem Menschen zu sagen, daß man wenig sage, scheint mir doch zu viel, — und dann die philiströsen Verzierungen! — und dann die Klarheit im Allgemeinen! — Etwas milder ward ich, als mich im Verlauf folgendes Thema als zweites ansah:



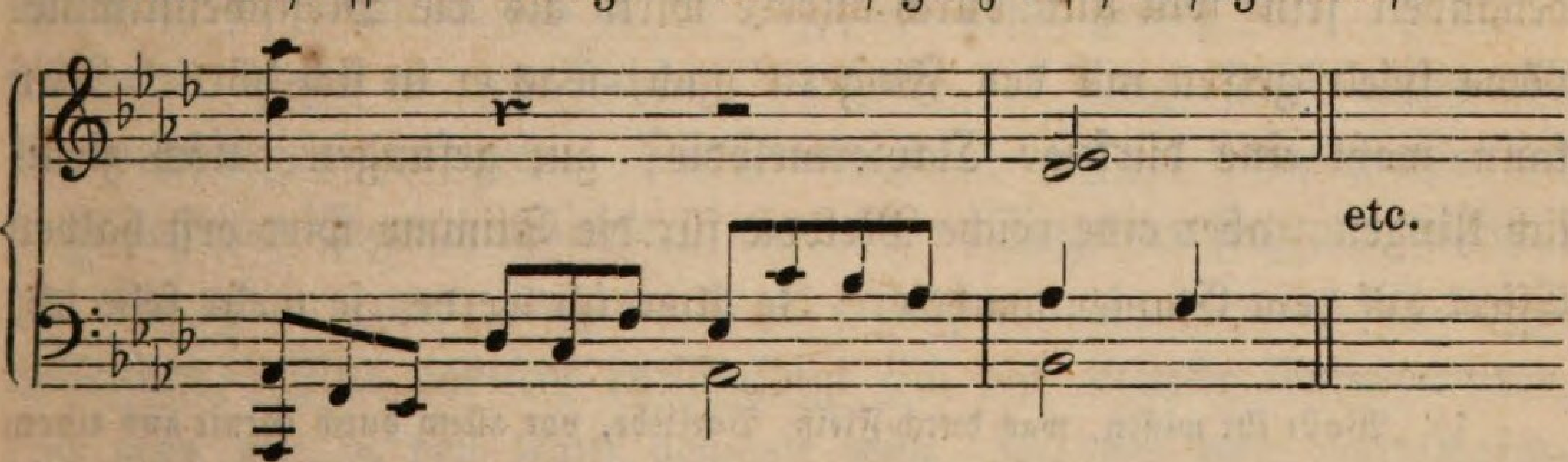
Zum Schluß gefiel es mir mit den neuen Bässen noch mehr. Ich wende um, Andantino, was steht da?



Ein Allegro agitato folgt; als wolle es mich nun gar ärgern, springt mir entgegen:

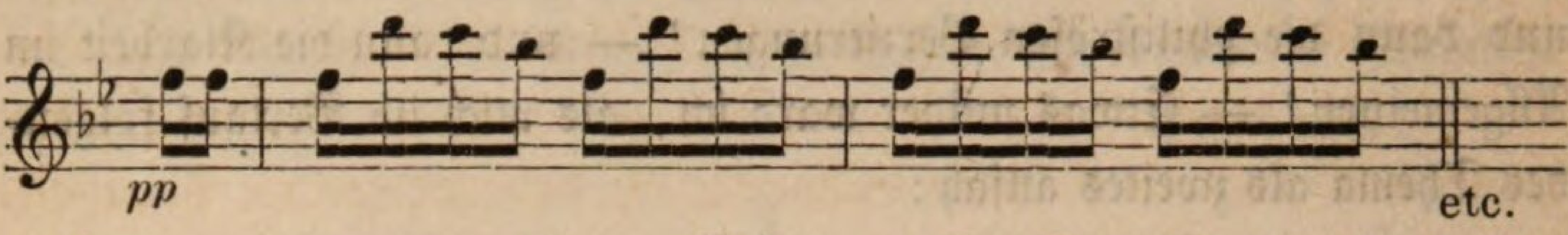


Am Schlusse des Adagio wurde ich ganz beschwichtigt durch:

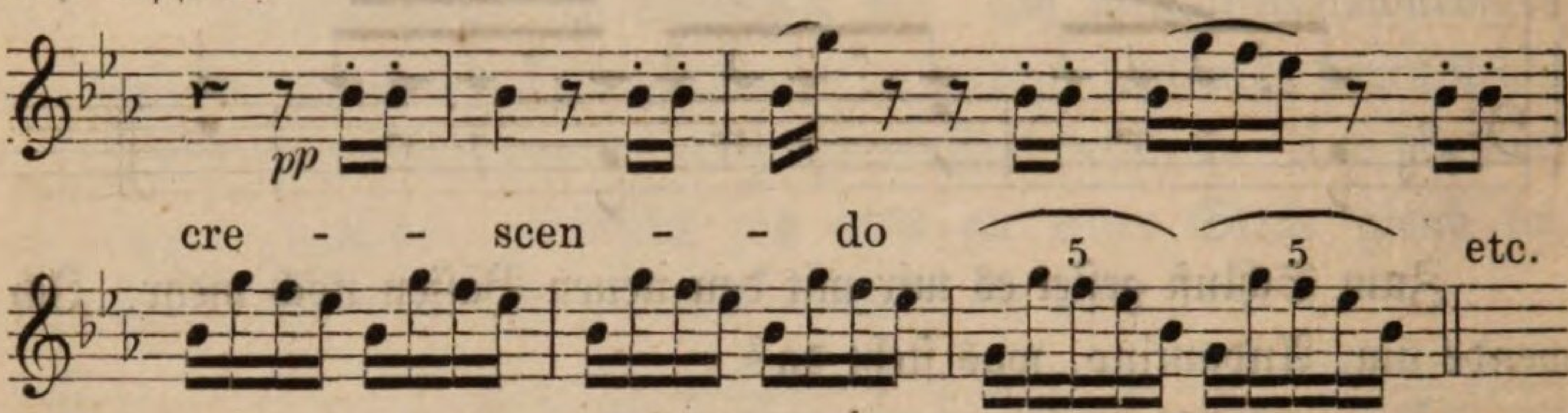


Im Scherzo fing ich an, mich über meine Wuth heimlich zu ärgern, und glaubte Ruhe zu haben vor der Figur. Das Finale beginnt:

harmlos spiel' ich fort, da klingt pianissimo legatissimo das fürchterlich bekannte:



guckt in runden und eckigten Gestalten aller Orten hervor und nun vollends zum Schluß, um mich ganz außer mir zu bringen, tipst es und tapst es:



Zwei Stunden lang klang mir die Figur in den Ohren nach und dem Löwe gewiß das rechte, denn ich lobte ihn inwendig um Manches an der Sonate und wandt' auf ihn eine Stelle, wenn auch nicht in ihrer ganzen Kraft an, die ein anderer Davidsbündler einmal schrieb und eine löbliche Redaction aufschlagen wolle.[1]

Aber einmal gereizt und herausgefordert, suchte ich anderwärts Achillesfersen beizukommen; denn wir wissen an ersten Tonhelden kleine Stellen, wo Recensirpfeile eindringen können und irdisches Blut treffen.

Nach dem, was ich bis jetzt von Löwianis gespielt, ist mir's ziemlich klar, was ich will und zu sagen habe. Reich an innerm, tiefem Gesang, wodurch sich seine Balladen auszeichnen, wählt er sich ein Instrument, welches, um zu klingen und zu singen, mit andern Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme. Löwe spielt getreu mit den Fingern nach, was er in sich hört. Nun kann wohl eine dürftige Claviermelodie, gut gesungen, noch ziemlich klingen, aber eine reiche Melodie für die Stimme wird erst halben Effect auf dem Clavier machen. Je älter ich werde, je mehr sehe ich,

1) „Wollt ihr wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet."

wie das Clavier, namentlich in drei Dingen*, wesentlich und eigenthümlich sich ausspricht, — durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität (wie bei Czerny, Herz). In der ersten Classe trifft man die en gros-Spieler, in der andern die Phantastischen, in der dritten die Perlenden. Vielseitig gebildete Componistenvirtuosen wie Hummel, Moscheles und zuletzt Chopin, wenden alle drei Mittel vereint an und werden daher von den Spielern am meisten geliebt; alle aber, denen keines von ihnen eigenthümlich, die keines von ihnen besonders studirt, sind zurückgesetzt worden. Löwe nun benutzt sie auch zusammen: aber ich halte ihn für keinen feinen Spieler und der Geist macht's nicht allein. —

Ordentlich ernsthaft kann man bei dergleichen Untersuchungen sprechen, auch ohne an die elegische Sonate zu denken, die ich aus vielen Gründen liebe und der brillanten vorziehe, wie es der Componist selbst thun wird. Drei Theile zu einem Ganzen abzuschließen, ist meines Glaubens die Absicht der Sonaten-, auch Concert- und Symphonieen-Schreiber. Die Alten thaten es mehr äußerlich in Gestalt, Tonart; die Jüngern breiteten die einzelnen Theile noch in Unterabtheilungen aus und erfanden einen neuen Mittelsatz, das Scherzo. Man blieb nicht dabei, eine Idee nur in einem Satz zu verarbeiten, man versteckte sie in andern Gestaltungen und Brechungen auch in die folgenden. Kurz, man wollte historisches (lache nicht, Eusebius!) und, als sich die ganze Zeit poetischer entwickelte, dramatisches Interesse hineinbringen. Neuerdings knüpfte man die Sätze noch mehr zusammen und schloß sie durch augenblickliches Uebergehen in die neuen aneinander.

Wenn in der brillanten Sonate der Faden mehr sicht- und fühlbar war, so spinnt er sich in der elegischen mehr geistig fort. F moll-Charakter bleibt es von Anfang bis Ende, er klingt selbst durch alle Ausweichungen hindurch. Die Flüchtigkeit, mit der Löwe componirt, liegt in seiner Eigenthümlichkeit, nie bei dem Einzelnen stehen zu bleiben, das Ganze in einem Augenblick zu erfinden und in einem Strich zu vollenden. Nur dadurch entschuldigt sich das manche Unbedeutende, das man mit in den Kauf nehmen muß, wie bei dem Landschaftsmaler die Gräser und die Wolken, obschon man sie in Natur besser haben könnte.

Noch eines spür' ich bei den Löwischen Compositionen heraus, daß man nämlich, wenn er fertig ist, gern noch etwas wissen möchte. Leider ist es mir selbst oft und einfältig vorgekommen, wenn mich Jemand gefragt, was ich mir bei meinen eigenen extravaganten Ergießungen gedacht hätte, darum will ich keine Antwort; — aber ich behaupte dennoch, daß bei Löwe oft etwas dahinter steckt.

In der Einleitung stören mich gleich die Harmonieen

6♭	5♭	7♭
4		3♮
C,	Des,	H

die im ganzen Satz wiederkehren. Man sehe nach! Sonst ist er aber kräftig-zart, fast zu leidenschaftlich, um elegisch zu heißen. Das Andante nenn' ich ein Lied, kurz und gut. Das Presto übergeh' ich, weil es mir durchaus mißfällt. Aus dem Finale sieht mich eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an: mittelalterlich ist es gewiß.

Lachen muß ich, wenn Löwe manchmal Fingersatz und oft recht sonderbaren anzeigt. Es wird ihm einerlei sein, mit welchen Fingern er gespielt wird, oder ob auf der G-Saite. Wie? — Ich sollte meinen.

Florestan.

3.

(Sonate von Taubert.)

„Den ersten Satz dieser Sonate halt' ich für den ersten, den zweiten für den zweiten, den dritten für den letzten — in absteigender Schönheitslinie." So etwa würdest du, mein Liebling Florestan, deine Rede anfangen. Ihr dürft mir aber nicht darüber, Jünglinge, die ihr gleich eure Eselskinnbacken anlegt! Denn wie Florestan eine merkwürdige Feinheit besitzt, die Mängel eines Werkes im Nu auszuspüren, so findet dagegen Eusebius mit seiner weichen Hand schnell die Schönheiten auf, mit denen er gar oft auch die Irrthümer zu überdecken weiß. Beide haltet ihr euch jedoch, wie Jünglinge pflegen, am liebsten und längsten bei Dichtungen auf, in denen das phantastische Element vorwaltet. Zu den letzteren gehört unsere Composition nicht.

Schon im vorigen Frühlinge hatten wir uns gemeinschaftlich über ein kleineres Clavierstück desselben Componisten berathen. Wir haben

nicht nöthig, von unserem damaligen Urtheil etwas zurückzunehmen. Hier wie dort finden sich, wenn auch keine neue extraordinäre Lebenszustände, doch allgemeine, treffliche Wahrheiten in edler Form von einem gebildeten Manne vorgetragen. Er hütet sich wohl, etwas zu sagen und zu versprechen, was er nicht verantworten und halten, oder etwas zu unternehmen, was ihn in Schulden stürzen könnte, so genau kennt er sein Vermögen und so weise versteht er damit umzugehen. In diesem Bezuge könnten manche von ihm lernen.

Ist nun allerdings der Anblick einer ausschweifenden Natur (bis sie der Jüngling allmälig in ruhige Kunstkreise fassen lernt) erregender, großartiger und dem malerisch überstürzenden Wasserfalle zu vergleichen, so lassen wir uns doch auch gern vom willigen, gefahrlosen Flusse tragen, dessen Boden wir fühlen mit Goldkörnern und Perlen auf dem Grunde. Es wäre ungerecht, wollten wir es in Hinsicht auf unsere Sonate bei diesem Bilde bewenden lassen. Namentlich strömt der erste Satz vom Anfang bis Ende so lebhaft fort, daß sich der letzte, trotz der äußeren, größeren Schnelligkeit, fast matt ausnimmt: denn während dort die Bewegung aus der Tiefe nach der Höhe strebt, so scheint hier nur noch die Oberfläche erregt. Indeß kann es sein, daß einer, der das Finale der Phantasiesonate in Cis moll von Beethoven nicht kennt, anders urtheilen möchte: weshalb ich den einfachen Ausspruch thue, worauf denn zuletzt alle musikalische Kritik hinausläuft, daß mir der letzte Satz nicht gefallen hat.

Dagegen dünkt mir der erste Theil so schön angelegt, fortgeführt und ausgebaut, daß er verdient, ihn schärfer in's Auge zu fassen. Und hier mag Eusebius sprechen, dessen Gedanken hierüber mir nicht mißfallen:

Halblaut fängt die Sonate an. Es ist, als wenn erst Alles vorbereitet, zurecht gelegt würde. Der Gesang wird stärker. Wie im Orchester fällt das Tutti ein. Eine rasche Figur spinnt sich an. Wir haben bis dahin noch nichts Außerordentliches gehört; aber man wird fortgezogen, ohne sich gerade viel zu denken. Jetzt aber treten fragende Bässe auf in der harten Tonart: eine Stimme antwortet gar schön und schüchtern: „sehet mich nicht so hart an, thue ja Niemandem etwas zu Leide“ und schmiegt sich an den ersten leisen Gesang an. Die vorigen raschen Figuren springen neugierig hinzu. Die Scene wird lebhafter; ein kleiner, zarter, lustiger Gedanke kann kaum aufkommen. Auf- und

Niederwallen: Vor- und Zurückdrängen; eine starke Hand greift ein und schließt ab. Zwei neue, aber blasse Gestalten treten hervor, eine männliche und eine weibliche, und erzählen, was sie erfahren an Schmerz und Lust. Theilnehmend kommen andre hinzu: „„rafft euch nur auf, Thrän' aus dem Auge, Blitz in dem Auge““ — „aber den Schmerz um die, die nicht mehr sind, vergebt uns“ — nun ebnet sich alles, das Fremdartige vereinigt sich, das Bekannte geht mit dem Unbekannten; eine alte Stimme wohlgemuth meint gar: aber wer wird gleich über Alles so außer sich sein! „Hört mich wieder“, spricht die erste Stimme. — —

So weit Eusebius, wenn er auch offenbar Manches hineinfühlt. Im zweiten Satz, von dem ich noch gar nichts gesagt, erscheint die frühere Hauptgestalt in ganz neuer Weise. Als wäre alles vergessen von der alten Wehmuth, tritt sie freundlich und sicher auf; vom Weinen sieht man kaum noch etwas und würde man sie darum fragen, so würde sie es läugnen. Der ganze Schauplatz ist verändert; es scheint alles praktischer, lebensthätiger; in einigen Physiognomieen liegen so zarte, originelle Züge, daß ich euch gar nicht darauf aufmerksam zu machen brauche. Der letzte Satz scheint mir etwas ungelenk an das Scherzo geknüpft, wie ich ihn denn überhaupt dem Componisten nicht verzeihen kann, der eine glücklichere Stunde hätte abwarten müssen. —

Raro.

4.

(Sonate von Ludwig Schunke.)

Erinnerst du dich, Florestan, eines Augustabends im merkwürdigen Jahre 1834? Wir gingen Arm in Arm, Schunke, du und ich. Ein Gewitter stand über uns mit allen Schönheiten und Schrecknissen. Ich sehe noch die Blitze an seiner Gestalt und sein aufblickendes Auge, als er kaum hörbar sagte: „einen Blitz für uns!“ Und jetzt hat sich der Himmel geöffnet ohne Blitze und eine Götterhand hob ihn hinüber, so leise, daß er es kaum gewahrte. — Ruft nun einmal — aber der Augenblick sei noch fern! — der Geisterfürst Mozart in jener Welt, die sich der schönste Menschenglaube gegründet, alle Jünger zusammen, welche den deutschen Namen „Ludwig“ in dieser getragen, sieh! welch' edle Seelen werden zu ihm heranschweben und wie wird er sie freudig

anschauen, Ludwig Beethoven, Cherubini, Spohr, Berger, Schunke! — dem ersten von diesen folgte[1] der jüngste am Sonntagmorgen des letztvergangenen siebenten Decembers, wenige Tage vor seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Den Winter vorher trat in K.'s Keller ein junger Mensch zu uns heran. Alle Augen waren auf ihn gerichtet. Einige wollten eine Johannesgestalt an ihm finden; andere meinten, grübe man in Pompeji einen ähnlichen Statuenkopf aus, man würde ihn für den eines römischen Imperators erklären. Florestan sagte mir in's Ohr: „da geht ja der leibhaftige Schiller nach Thorwaldsen herum, nur ist am lebendigen Vieles noch schiller'scher". Alle jedoch stimmten darin überein, daß das ein Künstler sein müsse, so sicher war sein Stand von der Natur schon in der äußerlichen Gestalt gezeichnet — nun, ihr habt ihn alle gekannt, die schwärmerischen Augen, die Adlernase, den feinironischen Mund, das reiche, herabfallende Lockenhaar und darunter einen leichten, schmächtigen Torso, der mehr getragen schien, als zu tragen. — Bevor er an jenem Tage des ersten Sehens uns leise seinen Namen „Ludwig Schunke aus Stuttgart" genannt hatte, hörte ich innen eine Stimme: „das ist der, den wir suchen" — und in seinem Auge stand etwas Aehnliches. Florestan war damals melancholisch und bekümmerte sich weniger um den Fremdling. Ein Vorfall, von dem ihr vielleicht noch nicht gehört, brachte sie einander näher.

Wenige Wochen nach Schunkens Ankunft reiste ein Berliner Componist[2] durch, der mit jenem zusammen in eine Gesellschaft eingeladen wurde. Ludwig hielt etwas auf den berühmten Virtuosennamen seiner Familie, namentlich auf die Hornisten. Gott weiß, das Gespräch kam während des Diners auf die Hörner. Der Berliner warf kurz hin: „wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben, als C, G, E" und: ob denn das erste Hornthema in der Cmoll-Symphonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? — Ludwig muckste nicht; aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsre Stube und sagte: so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefor-

---

1) Seitdem sind auch Cherubini und Ludwig Berger verschieden.

2) Es war Otto Nicolai.

dert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm secundiren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen und Florestan meinte, der alte berühmte Lautenist Rohhaar habe einmal gesagt: ein Musikus, der Courage habe, sei ein —, „wahrlich, bester Louis Schunke, Sie beschämen den Lautenisten". Der nahm aber den Spaß fast krumm und die Sache überhaupt ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Sch.) müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Thor hinaus geblasen auf der Eilpost direct nach Neapel u. s. w. — Wie er noch so liebenswürdig mit dem Brief in der Hand vor mir steht, zürnend wie ein Musengott und aufgeregt, daß man die Adern auf der weißen Hand zählen konnte, — und dabei lächelte er so schalkisch, daß man ihm um den Hals hätte fallen mögen; dem Florestan gefiel aber die Geschichte gar gut und sie erzählten sich wie ein paar Kinder von ihren Leibgerichten an bis zum Beethoven hinauf. Der folgende Abend zog das Band zwischen beiden fest und auf ewig.

Wir hatten bis dahin noch nichts von ihm gehört, als brillante Variationen, die er in Wien componirt, wo er überhaupt, wie er später selbst äußerte, nur als Virtuos Fortschritte, freilich ungeheure, gemacht hatte. Daß wir einen Meister im Clavierspiel hörten, merkten wir nach den ersten Accorden; Florestan blieb aber kalt, ließ sogar auf dem Heimweg gegen mich seine alte Wuth gegen die Virtuosen aus: einen Virtuos, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Noth seine Compositionen aufzuschreiben, halt' er keinen Schuß Pulver werth, und ob sie nicht daran schuld wären, daß die göttlichsten Componisten verhungern müßten u. s. w. — Der feine Schunke merkte wohl, daß und wo er gefehlt hatte. Jener Abend kam; es waren mehre Davidsbündler bei uns versammelt, auch der Meister mit; man dachte gar nicht an Musik, der Flügel hatte sich wie von selbst aufgemacht, Ludwig saß von ungefähr daran, als hätte ihn eine Wolke hingehoben, unversehens wurden wir vom Strome einer uns unbekannten Composition fortgezogen, — ich sehe noch Alles vor mir, das verlöschende Licht, die stillen Wände, als ob sie lauschten, die ringsum gruppirten Freunde,

die kaum athmen mochten, das bleiche Gesicht Florestans, den sinnenden Meister und inmitten dieser Ludwig, der uns wie ein Zauberer im Kreis festgebannt hielt. Und als er geendet hatte, sagte Florestan: „Ihr seid ein Meister eurer Kunst und die Sonate heiß' ich euer bestes Werk, zumal wenn ihr sie spielt. Wahrlich, die Davidsbündler würden stolz sein, solchen Künstler zu ihrem Orden zu zählen."

Ludwig ward unser. Wollt ihr, daß ich euch noch erzählen soll von den glücklichen Tagen, die dieser Stunde folgten? Erlaßt mir die Erinnerungen! Wie Rosenkränze wollen wir sie in's geheimste Fach verschließen; denn der hohen Festtage, an denen man sie zur Schau tragen dürfte, gibt es wenige. —

Als sich solchergestalt die Davidsbündler mitgetheilt, lagerten sie sich um einander und erzählten noch allerhand Trübes und Freudiges. Da klangen aus Florestans Stube weiche Töne herüber, die Freunde wurden still und stiller, da sie die Sonate erkannten. Und wie Florestan aufgehört, sagte der Meister: und nun kein Wort mehr! — wir sind ihm heute näher gewesen, als je. Seitdem er von uns geschieden, steht eine eigne Röthe am Himmel. Ich weiß nicht, von wannen sie kömmt. In jedem Falle, Jünglinge, schafft für's Licht!

So schieden sie gegen Mitternacht. — R. S.

„Die Weihe der Töne", Symphonie von Spohr.

Erste Aufführung in Leipzig, im Februar 1835.

Man müßte zum drittenmal nachdichten, wenn man für die, welche diese Symphonie nicht gehört, ein Bild entwerfen wollte; denn der Dichter verdankt die Worte seiner Begeisterung für die Tonkunst, die Spohr wiederum mit Musik übersetzt hat. Ließe sich ein Zuhörer finden, der, von dem Gedicht und von den Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen der Symphonie nicht unterrichtet, uns Rechenschaft von den Bildern, welche sie in ihm erweckt, geben könnte, so wäre das eine Probe, ob der Tondichter seine Aufgabe glücklich gelöst habe. Leider wußte auch ich schon vorher von der Absicht der Symphonie und sah mich wider Willen gezwungen, den Gestalten der Musik, die sich mir nur zu deut-

lich aufdrangen, das noch materiellere Gewand der Pfeifer'schen Dichtung umzuwerfen.

Dies Alles bei Seite gesetzt, berühre ich für heute etwas Andres. Wenn ich aber das Unterlegen einer Musik gerade zu diesem Texte und somit freilich den innersten Kern der Idee angreife, so versteht es sich von selbst, daß damit ein übrigens musikalisches Meisterwerk nicht verdächtigt werden kann.

Beethoven hat gar wohl die Gefahr gekannt, die er bei der Pastoral-Symphonie lief. In den paar Worten, „mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei", die er ihr voransetzte, liegt eine ganze Aesthetik für Componisten, und es ist sehr lächerlich, wenn ihn Maler auf Portraits an einem Bach sitzen, den Kopf in die Hand drücken und das Plätschern belauschen lassen. Bei unserer Symphonie, däucht mir, war die ästhetische Gefahr noch größer.

Hat sich jemals einer von den andern abgesondert, ist sich irgend Jemand treu geblieben vom ersten Ton an, so ist es Spohr mit seiner schönen ewigen Klage. Wie er nun aber Alles wie durch Thränen sieht, so laufen auch seine Gestalten zu formenlosen Aethergebilden auseinander, für die es kaum einen Namen gibt; es ist ein immerwährendes Tönen, freilich von der Hand und dem Geist eines Künstlers zusammengefügt und gehalten — nun wir wissen es Alle. — Da wirft er späterhin seine ganze Kraft auf die Oper. Und wie einem überwiegend lyrischen Dichter, sich zu größerer Kraft des Gestaltens zu erheben, nichts Besseres anzurathen ist, als dramatische Meister zu studiren und Selbstversuche zu machen, so ließ sich vermuthen, daß ihn die Oper, in welcher er Begebenheiten folgen, Handlung und Charaktere durchführen mußte, aus seiner schwärmerischen Eintönigkeit herausreißen würde. Jessonda ist ihm aus dem Herzen gewachsen. Trotzdem blieb er in seinen Instrumentalsachen ziemlich der nämliche: die dritte Symphonie unterscheidet sich nur äußerlich von der ersten. Er fühlte, daß er einen neuen Schritt wagen mußte. Vielleicht durch die 9te Beethoven'sche Symphonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält, als der erste der Spohr'schen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie. Aber wie sonderbar wählte er, aber auch wie seiner Natur, seinem Wesen getreu! Er griff nicht nach Shakspeare, Goethe oder Schiller, sondern nach einem fast Formenloseren,

als die Musik selbst ist (wenn dies nicht zu kühn gesagt ist), nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert, beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik. Als Beethoven seinen Gedanken zur Pastoral-Symphonie faßte und ausführte, so war es nicht der einzelne kleine Tag des Frühlings, der ihn zu einem Freudenruf begeisterte, sondern das dunkle zusammenlaufende Gemisch von hohen Liedern über uns (wie Heine, glaube ich, irgendwo sagt), die ganz unendlichstimmige Schöpfung regte sich um ihn. Der Dichter der „Weihe der Töne" fing diese nun in einem schon ziemlich matten Spiegel auf und Spohr warf das Abgespiegelte noch einmal zurück.

Welchen Rang aber die Symphonie als musikalisches Kunstwerk an sich unter den neuesten Erzeugnissen behauptet, darüber steht nicht mir, der ich mit Verehrung zu ihrem Schöpfer aufblicke, ein Urtheil zu, sondern dem berühmten Veteranen, der seine Ansicht in diesen Blättern niederzulegen versprochen.[1]

Die dritte Symphonie von C. G. Müller.

(Gespielt im 13ten Leipziger Gewandhaus-Concert.)

Wär' ich ein Verleger, so müßte schon heute die geschriebene Partitur vor mir aufgeschlagen liegen und in einigen Wochen die gedruckte. Ohne diese kann man wohl etwas darüber sagen, aber nichts urtheilen, denn ein so deutsches Werk läßt sich nicht gleich von allen Seiten besehen, und was z. B. am Straßburger Münster von weitem als Zierrath, Ausfüllung erscheint, stellt sich in der Nähe als in inniger Beziehung zum Ganzen stehend heraus. Doch hat es auch sein Gutes, überläßt man der Phantasie den ersten Eindruck eines Werkes, etwa wie im Mondschein die Massen zaubrischer wirken, als im Sonnenlicht, das bis in die Arabesken dringt.

Es ist eine bekannte Erfahrung, daß die meisten jungen Componisten ihre Sache gleich zu gut machen wollen, daß sie z. B. zu viel

1) Es war Hr. Ritter Ignaz v. Seyfried in Wien.

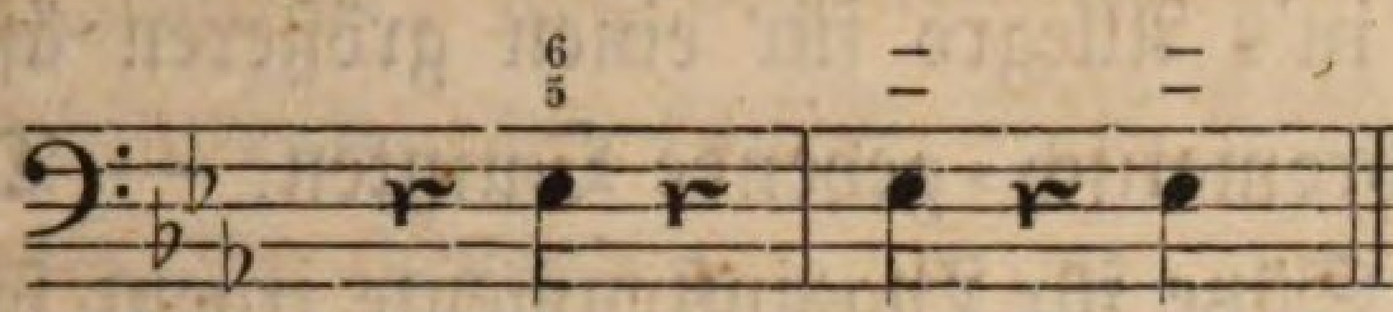
Material anlegen, was sich dann unter weniger geschickten Händen unbequem aufhäuft und in der späteren Verbindung der Stoffe zu unkenntlichen Klumpen zusammenballt. Man will etwas Aehnliches in den beiden frühern Symphonieen Müller's bemerkt haben; in dieser dritten trennt sich jedoch Alles bei weitem leichter und glücklicher und es steht zu erwarten, daß, wie sich schon jetzt seine Symphonie in der Zeichnung, die nächste sich auch im Colorit der Meisterschaft nähern wird. Das Fürnehmste bleibt natürlich immer der Geist mit seinem königlichen Gefolge; hier erhebt er sich (namentlich im letzten Satz) oft stolz, ja so kühn, daß es uns an einem, der früher sich fast zu schüchtern am liebsten da aufhielt, wo er festen Boden sah, jetzt doppelt auffällt und Freude macht. Das Einzelne, was an Beethoven'sche Art erinnert, reizt manchmal sogar zu Betrachtungen, die im gewissen Sinne zum Vortheil des jüngern Componisten ausfallen, da das gelungene Selbsteigene von dem, wo er es dem fremden Vorbilde nachthun wollte, sich ganz glücklich unterscheidet; dahin rechne ich z. B. den äußerst zarten Rückblick vor dem Schluß der ganzen Symphonie, der wie vom Wohlgefühl über den eigenen Gedanken belebt, nun auch völlig frei ausbraust. Bei einer Durchsicht der Partitur würde sich anderes Interessante und einzelnes Schöne besser nachweisen lassen, als jetzt beim bloßen Nachtönen des Ganzen.

So erinnere ich mich nicht mehr genau des ersten Themas im ersten Allegro-Satz, ich weiß nur, daß ich zweifelte, ob ich es für Ernst oder Scherz nehmen sollte; es ist wohl beides; aber das zweite Thema spricht sich bei einem sehr lieblichen und eindringlichen Rhythmus viel wahrer und bestimmter aus.

In dem langsameren Mittelsatz fiel besonders das Stringendo auf, wo sich rasch ein zukunftsvolles Leben entwickelt. Eben daß man am Schluß das Vorgefühl erhält, es werde noch etwas kommen, ist ein dramatischer Vorzug vor den Sätzen anderer, namentlich der Symphonieen aus der alten Schule, wo die vier Theile, innerlich wie äußerlich abgeschlossen, einzeln neben einander stehen und ausruhen. Die Leipziger lieben es, nach Adagios zu klatschen, und sie thaten diesmal auch Recht daran.

Den Rhythmus des Scherzos erkennt man bei dem ersten Hören nicht deutlich; doch würde ein einziger Blick in die Noten zum Ver-

ständniß hinreichen. Das Alternativ kann ein Liebling des Symphonieen-Publicums werden; das gewichtige Drücken auf dem schlechten Tacttheil erinnert an die Schläge in der heroischen Symphonie, ist aber


etc.

in der Wirkung gänzlich verschieden, daß einem die äußere Aehnlichkeit nur nebenbei einfällt. Irr' ich nicht, so bricht dieser Satz, wie ziemlich alle, etwas kurz ab. Man muß sich sehr hüten — schrieb ich bei einer früheren Gelegenheit —, dem Zuhörer nach dem Ende hin, wo der Gedanke ruhig ausströmen soll, noch irgend Neues fühlen oder überlegen zu geben. Man hat solche spitze Enden oft originell genannt; es ist aber nichts leichter, als einen originellen Schluß zu machen (wie überhaupt jeden), treibt man es auch gerade nicht so weit wie Chopin, der neulich sogar mit einem Quartsextaccord aufgehört hat. Ich sage das im Allgemeinen und nicht in Bezug auf unsere Symphonie.

Der letzte Satz ist der leidenschaftlichste, fast durchaus wie von zischenden Violinenfiguren eingestrickt, Manches vielleicht nicht mehr schön, aber sehr interessant gearbeitet und gedacht. Den Schluß des Ganzen erwähnte ich schon.

Nach der besten Ueberzeugung ist denn das Werk als ein neues, deutsches Talent hochehrendes vor den meisten dieser Art zu nennen. Dem Componisten selbst, der trotz aller Einflüsterung der Masse, ihr zu huldigen, sich so rein in seinem Streben erhält, möchten diese ohne allen Anspruch auf Untrüglichkeit der Ansicht geschriebenen Bemerkungen in etwas beweisen, mit welcher Erwartung und Freude Viele seinen künftigen Leistungen entgegensehen.

Ich sagte im Anfang ganz mit Absicht, daß ich, wär' ich ein Verleger, die Partitur nach einigen Wochen drucken ließe. Ich würde nämlich, verständ' ich etwas von der Sache, den bescheidenen Componisten um einzelne kleine Aenderungen bitten. Etwas vollbracht zu haben, ist wohl ein selig Gefühl, aber von einem Anfange, auf dem die Hand des Genius ruht, hängt auch viel ab. So wünschte ich gleich in der Einleitung, die nur da zu sein scheint, weil es so hergebracht ist, Manches anders. Was soll überhaupt das ceremonielle, pathetische Ding? Wie thut es wohl, wenn uns Mozart (in der G moll-Sym-

phonie) und Beethoven (in den meisten seiner späteren) gleich in vollen Zügen vom reichen, sprudelnden Leben kosten lassen. Ja! ich halte — selbst an einigen Haydn'schen Symphonieen — jenes plötzliche Ueberstürzen vom Adagio in's Allegro für einen größeren ästhetischen Verstoß, als hundert chromatisch-gehende Quinten. — Dann würde ich einzelne vierstimmige Sätze für Blasinstrumente irgend schattiren; denn es klingt solches immer, als wollten sie sagen: „horcht, wir blasen jetzt vierstimmig", eine gewisse Verlegenheit des Publicums nicht zu bedenken, welches sehr auf die pausirenden Violinisten aufpaßt. Endlich würde ich vielleicht im letzten Satz bei der Steigerung des Forte und Fortissimo in die *fff* einige Instrumente weglassen, um sie bei den *fff* bei der Hand zu haben, wie etwa im letzten Satz der A dur-Symphonie, wo sich, als man glaubt, das Lärmen der Gesellschaft [1] könne nicht toller werden, auf einmal ganz neue Stimmen und Kräfte hören lassen, welche das Toben auf die vielleicht höchste (intensive) musikalische Höhe treiben.. — Dann aber (wär' ich Verleger) müßte die Partitur hinaus in die Welt.

Geschrieben am Morgen nach der Aufführung.

Florestan.

Symphonie von H. Berlioz. [2]

Der vielfache Stoff, den diese Symphonie zum Nachdenken bietet, könnte sich in der Folge leicht zu sehr verwickeln, daher ich es vorziehe, sie in einzelnen Theilen, so oft auch einer von dem andern zur Erklärung borgen muß, durchzugehen, nämlich nach den vier Gesichtspunkten, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann, d. i. je nach der Form (des Ganzen, der einzelnen Theile, der Periode, der Phrase), je nach der musikalischen Composition (Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Styl), nach der besondern Idee, die der Künstler darstellen wollte, und nach dem Geiste, der über Form, Stoff und Idee waltet.

1) Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A dur-Symphonie für einen Text unterlege.

2) Episode de la vie d'un artiste. Oe. 4.

Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen „Symphonie" bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse.

Wir sind gewohnt, nach dem Namen, die eine Sache trägt, auf diese selbst zu schließen; wir machen andre Ansprüche auf eine „Phantasie", andre auf eine „Sonate".

Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.

Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maaß und Ziel erschöpft.

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigenthümlichkeit nur eine Beethoven'sche verdunkeln konnte. Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethoven'schen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte. [1] Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug wiederhallte. Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonieen bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von Jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, J. Moscheles, C. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr. Mendelssohn, ein productiv wie reflectiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit seinen Concertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Scepter über die

1) Die Symphonie in C war damals noch nicht erschienen.

Instrumentalcomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

Das Ausland hatte zu alledem still geschwiegen. Cherubini arbeitete vor langen Jahren an einem Symphoniewerk, soll aber selbst, vielleicht zu früh und bescheiden, sein Unvermögen eingestanden haben. Das ganze übrige Frankreich und Italien schrieb Opern.

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medicin über Neues. Vier Sätze sind ihm zu wenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethoven'sche neunte Symphonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Symphonie von Berlioz für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoir gespielt, die Beethoven'sche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Muth und an die Symphonie selbst!

Sehen wir die 5 Abtheilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie der alten Reihenfolge gemäß bis auf die beiden letzten, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abtheilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzo, die dritte die des Mitteladagio, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die beiden letzten Abtheilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht Alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu geben.

Die langsame Einleitung zum ersten Allegro unterscheidet sich (ich rede hier immer von den Formen) nur wenig von andern anderer Symphonieen, wenn nicht sogar durch eine gewisse Ordnung, die einem nach häufigerem Nach- und Voreinanderrücken der größeren Perioden auffällt. Es sind eigentlich zwei Variationen über ein Thema mit freien Intermezzis. Das Hauptthema zieht sich bis Tact 2, S. 2. Zwischensatz bis Tact 5, S. 3. Erste Variation bis Tact 6, S. 5. Zwischensatz bis Tact 8, S. 6. Zweite Variation auf der Tenue der Bässe (wenigstens find' ich in dem obligaten Horn die Intervalle des Themas,

obgleich nur anklingend) bis Tact 1, S. 7. Streben nach dem Allegro zu. Vorläufige Accorde. Wir treten aus der Vorhalle in's Innere. Allegro. Wer beim Einzelnen lange stehen bleiben will, wird nicht nachkommen und sich verirren. Vom Anfangsthema übersehet rasch die ganze Seite bis zum ersten animato S. 9. Drei Gedanken waren hier eng einander angefügt: der erste (Berlioz nennt ihn la double idée fixe aus späteren Gründen) geht bis zu den Worten sempre dolce e ardamente, der zweite (aus dem Adagio entlehnte) bis zum ersten sf, bis auf S. 9 sich der letzte anschließt bis zum animato. Das Folgende fasse man zusammen bis zum rinforzando der Bässe auf S. 10 und übersehe dabei die Stelle vom ritenuto il tempo bis animato auf S. 9 nicht. Mit dem rinforzando kommen wir an einen sonderbar beleuchteten Ort (das eigentliche zweite Thema), an dem man einen leisen Rückblick über das Vorhergehende gewinnt. Der erste Theil schließt und wird wiederholt. Von da an scheinen sich die Perioden klarer folgen zu wollen, aber mit dem Vordrängen der Musik dehnen sie sich jetzt kürzer, jetzt länger, so vom Anfange des zweiten Theiles bis zum con fuoco (S. 12), von da an bis zum sec (S. 13). Stillstand. Ein Horn in ferner Weite. Etwas Wohlbekanntes erklingt bis zum ersten *pp* (S. 14). Jetzt werden die Spuren schwieriger und geheimnißvoller. Zwei Gedanken von 4 Tacten, dann von 9 Tacten. Gänge von je zwei Tacten. Freie Bogen und Wendungen. Das zweite Thema, in immer kleineren Zusammenschiebungen, erscheint nachher vollständig im Glanz bis zum *pp* (S. 16). Dritter Gedanke des ersten Themas in immer tiefer sinkenden Lagen. Finsterniß. Nach und nach beleben sich die Schattenrisse zu Gestalten bis zum disperato (S. 17). Die erste Form des Hauptthemas in den schiefsten Brechungen bis S. 19. Jetzt das ganze erste Thema in ungeheurer Pracht, bis zum animato (S. 20). Völlig phantastische Formen, nur einmal, wie zerbrochen, an die ältern erinnernd. Verschwinden.

Berlioz kann kaum mit größerem Widerwillen den Kopf eines schönen Mörders secirt haben,[1] als ich seinen ersten Satz. Und hab' ich noch dazu meinen Lesern mit der Section etwas genützt? Aber ich wollte dreierlei damit: erstens denen, welchen die Symphonie gänzlich

---

1) Er studirte in seiner Jugend Medicin.

unbekannt ist, zeigen, wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klar gemacht werden kann, denen, die sie oberflächlich durchgesehen und weil sie nicht gleich wußten, wo aus und ein, sie vielleicht bei Seite legten, ein paar Höhenpunkte andeuten, endlich denen, die sie kennen, ohne sie anerkennen zu wollen, nachweisen, wie trotz der scheinbaren Formlosigkeit diesem Körper, in größeren Verhältnissen gemessen, eine richtig symmetrische Ordnung inwohnt, des inneren Zusammenhangs gar nicht zu erwähnen. Aber an dem Ungewohnten dieser neuen Form, des neuen Ausdrucks liegt wohl zum Theil der Grund zum unglücklichen Mißverständniß. Die Meisten haften beim ersten oder zweiten Anhören zu sehr an den Einzelnheiten und es verhält sich damit, wie mit dem Lesen einer schwierigen Handschrift, über deren Entzifferung einer, der sich bei jedem einzelnen Wort aufhält, ungleich mehr Zeit braucht, als der sie erst im Ganzen überfliegt, um Sinn und Absicht kennen zu lernen. Zudem, wie schon angedeutet, macht nichts so leicht Verdruß und Widerspruch, als eine neue Form, die einen alten Namen trägt. Wollte z. B. Jemand etwas im Fünfviertel-Tact Geschriebenes einen Marsch, oder zwölf an einander gereihte kleine Sätze eine Symphonie nennen, so nimmt er gewiß vorweg gegen sich ein, — indeß untersuche man immer, was an der Sache ist. Je sonderbarer und kunstreicher also ein Werk augenscheinlich aussieht, je vorsichtiger sollte man urtheilen. Und gibt uns nicht die Erfahrung an Beethoven ein Beispiel, dessen, namentlich letzte Werke, sicherlich ebenso ihrer eigenthümlichen Constructionen und Formen, in denen er so unerschöpflich erfand, wie des Geistes halber, den freilich Niemand läugnen konnte, im Anfang unverständlich gefunden wurden? Fassen wir jetzt, ohne uns durch kleine, allerdings oft scharf hervorspringende Ecken stören zu lassen, das ganze erste Allegro in weiteren Bogen zusammen, so stellt sich uns deutlich diese Form hervor:

Anfang. (C-Dur)	Erstes Thema. (C-Dur.)	Mittelsätze mit einem zweiten Thema. (G-Dur, E-Moll.)	Erstes Thema. (G-Dur.)	Mittelsätze mit dem zweiten Thema. (E-Moll, G-Dur.)	Erstes Thema. (C-Dur.)	Schluß. (C-Dur.)

der wir zum Vergleich die ältere Norm entgegenstellen:

Erstes Thema. (C-Dur.)	Zweites. (G-Dur.)	Mittelsatz. (A-Moll.) (Verarbeitung der beiden Themas.)	Erstes Thema. (C-Dur.)	Zweites. (C-Dur.)

Wir wüßten nicht, was die letzte vor der ersten an Mannichfaltigkeit und Uebereinstimmung voraus haben sollte, wünschen aber beiläufig, eine recht ungeheure Phantasie zu besitzen und dann zu machen, wie es gerade geht. — Es bleibt noch etwas über die Structur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neueste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Tact- und Rhythmus-Verhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage. Es ist dies Berlioz so eigenthümlich, seinem südlichen Charakter so gemäß und uns Nordischen so fremd, daß das unbehagliche Gefühl des ersten Augenblicks und die Klage über Dunkelheit wohl zu entschuldigen und zu erklären ist. Aber mit welch' kecker Hand dies Alles geschieht, dergestalt, daß sich gar nichts dazusetzen oder wegwischen läßt, ohne dem Gedanken seine scharfe Eindringlichkeit, seine Kraft zu nehmen, davon kann man sich nur durch eignes Sehen und Hören überzeugen. Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen, wo sie noch nicht das Gesetz der Tactesschwere drückte, hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunction (wie in den griechischen Chören, in der Sprache der Bibel, in der Prosa Jean Paul's) selbstständig erheben. Wir enthalten uns, diesen Gedanken weiter auszuführen, erinnern aber am Schlusse dieses Abschnittes an die Worte, die vor vielen Jahren der kindliche Dichtergeist Ernst Wagner's vorahnend ausgesprochen. „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyrannei des Tactes ganz zu verdecken und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frei machen; wer ihr dann Bewußtsein gibt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein." —

Es würde, wie schon gesagt, zu weit und zu nichts führen, wenn wir, wie die erste, so die anderen Abtheilungen der Symphonie zergliederten. Die zweite spielt in allerhand Windungen, wie der Tanz, den sie darstellen soll: die dritte, wohl überhaupt die schönste, schwingt sich ätherisch wie ein Halbbogen auf und nieder: die beiden letzten haben gar kein Centrum und streben fortwährend dem Ende zu. Immer muß man bei aller äußeren Unförmlichkeit den geistigen Zusammenhang anerkennen und man könnte hier an jenen, obwohl schiefen Ausspruch

über Jean Paul denken, den Jemand einen schlechten Logiker und einen großen Philosophen nannte.

Bis jetzt hatten wir es nur mit dem Gewande zu thun: wir kommen nun zu dem Stoff, aus dem es gewirkt, auf die musikalische Composition.

Vorne herein bemerk' ich, daß ich nur nach dem Clavierauszuge urtheilen kann, in welchem jedoch an den entscheidendsten Stellen die Instrumente angezeigt sind. Und wäre das auch nicht, so scheint mir Alles so im Orchestercharakter erfunden und gedacht, jedes Instrument so an Ort und Stelle, ich möchte sagen, in seiner Urtonkraft angewandt, daß ein guter Musiker, versteht sich bis auf die neuen Combinationen und Orchestereffecte, in denen Berlioz so schöpferisch sein soll, sich eine leidliche Partitur fertigen könnte.

Ist mir jemals ein Urtheil ungerecht vorgekommen, so ist es das summarische des Herrn Fétis in den Worten: je vis, qu'il manquait d'idées mélodiques et harmoniques. Möchte er, wie er auch gethan, Berlioz Alles absprechen, als da ist: Phantasie, Erfindung, Originalität, — aber Melodieen- und Harmonieen-Reichthum? Es fällt mir gar nicht ein, gegen jene übrigens glänzend und geistreich geschriebene Recension zu polemisiren, da ich in ihr nicht etwa Persönlichkeit oder Ungerechtigkeit, sondern geradezu Blindheit, völligen Mangel eines Organs für diese Art von Musik erblicke. Brauchte mir doch der Leser nichts zu glauben, was er nicht selbst fände! So oft auch einzelne herausgerissene Notenbeispiele schaden, so will ich doch versuchen, das Einzelne dadurch anschaulicher zu machen.

Was den harmonischen Werth unserer Symphonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten an, der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Complimente hinüber (s. Notenbeispiel 1) s. S. 16. Schüttle man mit Recht über solch' Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Symphonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja Jemand hat über die Berlioz'sche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique.

Ist nun das auch etwas in die Luft parlirt, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise [1]: ich möchte sogar behaupten, seine Harmonie zeichne sich trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplicität, jedenfalls durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich viel durchgebildeter, bei Beethoven antrifft. Oder entfernt er sich vielleicht zu sehr von der Haupttonart? Nehme man gleich die erste Abtheilung: erster Satz [2] lauter C moll: hierauf bringt er dieselben Intervalle des ersten Gedankens ganz getreu im Es dur [3]: dann ruht er lange auf As [4] und kömmt leicht nach C dur. Wie das Allegro aus dem einfachsten C dur, G dur und C moll gebaut, kann man in dem Umrisse nachsehen, den ich oben zeigte. Und so ist's durchweg. Durch die ganze zweite Abtheilung klingt das helle A dur scharf durch, in der dritten das idyllische F dur mit dem verschwisterten C- und B dur, in der vierten G moll mit B- und Es dur; nur in der letzten geht es trotz des vorherrschenden C-Princips bunt durcheinander, wie es infernalischen Hochzeiten zukommt. Doch stößt man auch oft auf platte und gemeine [5] Harmonieen, — auf fehlerhafte, wenigstens nach alten Regeln verbotene [6], von denen indeß einige ganz prächtig klingen, — auf unklare und vage [7], auf schlecht klingende,

---

1) Vergl. jedoch S. 61 T. 1 zu 2. — 2) S. 1—3 T. 5. — 3) S. 3 T. 6. — 4) S. 6 T. 4. — 5) S. 2 T. 6. 7, S. 6 T. 1—3, S. 8 T. 1—8, S. 21 letztes System 1—4, in der zweiten Abtheilung S. 35 Syst. 5 T. 1—18. — 6) Gleich im Tact 1 S. 1 das H (wahrscheinlich ein Druckfehler), S. 3 T. 2—4, S. 9 T. 8 zu 9, T. 15—19, S. 10 T. 11—14, S. 20 T. 8—18, S. 37 T. 11—14, 28 zu 29, S. 48 Syst. 5 T. 2—3, S. 57 Syst. 5 T. 3, S. 62 T. 9—14, S. 78 Syst. 5 T. 1—3 und alles folgende, S. 82 Syst. 4 T. 1—2 und alles folgende, S. 83 T. 13—17, S. 86 T. 11—13, S. 87 T. 5—6. — Ich wiederhole, daß ich nur nach dem Clavierauszuge richte: in der Partitur mag Vieles anders aussehen.

7) S. 20 T. 3; vielleicht sind die Harmonieen:

6—7	6—6♯	6♭—6♮	6—6♯
3♯—3	—	3♭ —	3 —
Dis,	C,	F,	Fis u. s. w.

S. 62 Syst. 5 T. 1—2, S. 65 Syst. 4 T. 3, wahrscheinlich ein Spaß von Liszt, der das Ausklingen der Becken nachmachen wollte. S. 79 T. 8—10, S. 81 T. 6 u. ff., S. 88 T. 1—3 u. a. m.

gequälte, verzerrte[1]. Die Zeit, die solche Stellen als schön sanctioniren wollte, möge nie über uns kommen. Bei Berlioz hat es jedoch eine besondere Bewandtniß; man probire nur, irgend etwas zu ändern oder zu verbessern, wie es einem irgend geübten Harmoniker Kinderspiel ist, und sehe zu, wie matt sich Alles dagegen ausnimmt! Den ersten Ausbrüchen eines starken Jugendgemüthes wohnt nämlich eine ganz eigenthümliche unverwüstliche Kraft innen; spreche sie sich noch so roh aus, sie wirkt um so mächtiger, je weniger man sie durch Kritik in das Kunstfach hinüber zu ziehen versucht. Man wird sich vergebens bemühen, sie durch Kunst verfeinern oder durch Zwang in Schranken halten zu wollen, sobald sie nicht selbst mit ihren Mitteln besonnener umzugehen und auf eignem Wege Ziel und Richtschnur zu finden gelernt hat. Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken, — ein paar Grade schwächer oder stärker: seht es einmal einem feurigen Jünglinge nach, den man nicht nach der Krämer-Elle messen soll! Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält. So ist der harmonische Bau des ganzen ersten Gesanges[2] durchaus, so dessen Wiederholung in Es[3]. Von großer Wirkung mag das 14 Tacte lang gehaltene As der Bässe sein[4], ebenso der Orgelpunkt, der in den Mittelstimmen liegt[5]. Die chromatischen, schwer auf- und absteigenden Sextaccorde[6] sagen an und für sich nichts, müssen aber an jener Stelle ungemein imponiren. Die Gänge, wo in den Nachahmungen zwischen Baß (oder Tenor) und Sopran greuliche Octaven und Querstände hindurchklingen[7], kann man nicht nach dem Clavierauszuge beurtheilen; sind die Octaven gut verdeckt, so muß es durch Mark und Bein erschüttern. — Der harmonische Grund zur zweiten Abtheilung ist bis auf einige Ausnahmen einfach und weniger tief. Die dritte kann sich an reinem harmonischen Gehalte mit jedem andern symphonischen Meisterwerke messen: hier lebt jeder Ton. In der vierten ist Alles interessant und im bündigsten, kernigsten Styl. Die

---

1) S. 2 Syst. 4, S. 5 T. 1, S. 9 T. 15—19, S. 17 von T. 7 an eine ganze Weile fort, S. 30 Syst. 4 T. 6 zu 7, S. 28 T. 12—19, S. 88 T. 1—3 u. a. m. — 2) S. 1 von T. 3 an. — 3) S. 3 T. 6. — 4) S. 6 T. 4. — 5) S. 11 T. 10. — 6) S. 12 T. 13. — 7) S. 17 T. 7.

fünfte wühlt und wüstet zu kraus; sie ist bis auf einzelne neue Stellen[1] unschön, grell und widerlich.

So sehr nun auch Berlioz das Einzelne vernachlässigt und es dem Ganzen opfert, so versteht er sich auch auf das kunstreichere, feingearbeitete Detail recht gut. Er preßt aber seine Themas nicht bis auf den letzten Tropfen aus und verleidet einem, wie Andere so oft, die Lust an einem guten Gedanken durch langweilige thematische Durchführung; er gibt mehr Fingerzeige, daß er strenger ausarbeiten könnte, wenn er wollte, und wo es gerade hinpaßt, — Skizzen in der geistreichen kurzen Weise Beethoven's. Seine schönsten Gedanken sagt er meistens nur einmal und mehr wie im Vorübergehen[2] (2).

Das Hauptmotiv zur Symphonie (3), an sich weder bedeutend, noch zur contrapunktischen Arbeit geeignet, gewinnt immer mehr durch die späteren Stellungen. Schon vom Anfange des zweiten Theils wird es interessanter und so immer fort[3] (2), bis es sich durch schreiende Accorde zum C dur durchwindet[4]. In der zweiten Abtheilung baut er es Note um Note in einem neuen Rhythmus und mit neuen Harmonieen als Trio ein[5]. Ziemlich am Schlusse bringt er es noch einmal, aber matt und aufhaltend[6]. In der dritten Abtheilung tritt es vom Orchester unterbrochen recitativisch auf[7]; hier nimmt es den Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaft bis zum schrillen As, wo es wie ohnmächtig niederzustürzen scheint. Später[8] erscheint es sanft und beruhigt, vom Hauptthema geführt. Im marche du supplice will es noch einmal sprechen, wird aber durch den coup fatal abgeschnitten[9]. In der Vision spielt es auf einer gemeinen C- und Es-Clarinette[10], welk, entadelt und schmutzig. Berlioz machte das mit Absicht.

Das zweite Thema der ersten Abtheilung quillt wie unmittelbar aus dem ersten heraus[11]; sie sind so seltsam ineinander verwachsen, daß

1) S. 76 vom Syst. 4 an, S. 80, wo der Ton Es in den Mittelstimmen gegen 29 Tacte lang still hält, S. 81 T. 20, der Orgelpunkt auf der Dominante, S. 82 T. 11, wo ich vergebens die unangenehme Quinte auf Syst. 4 v. T. 1 zu 2 wegzubringen suchte. — 2) S. 3 T. 2, S. 14 Syst. 4 T. 6—18, S. 16 Syst. 6 T. 1—8, S. 19 Syst. 5 T. 1—15, S. 40 Syst. 4 T. 1—16. — 3) S. 16 Syst. 6 T. 3. — 4) S. 19 T. 7. — 5) S. 29 T. 1. — 6) S. 35 Syst. 5. — 7) S. 43 letzter Tact. — 8) S. 49 T. 3. 13. — 9) S. 63 Tact 4. — 10) S. 67 T. 1, S. 68 T. 1. — 11) S. 10 Syst. 5 T. 3. —

man den Anfang und Schluß der Periode gar nicht recht bezeichnen kann, bis sich endlich der neue Gedanke loslöst (4), der kurz drauf fast unmerklich wieder im Basse vorkömmt[1]. Später greift er ihn noch einmal auf und skizzirt ihn äußerst geistvoll (5); an diesem letzten Beispiele wird die Art seiner Durchführung am deutlichsten. Ebenso zart zeichnet er später einen Gedanken fertig, der ganz vergessen zu sein schien[2].

Die Motive der zweiten Abtheilung sind weniger künstlich verflochten; doch nimmt sich das Thema in den Bässen vorzüglich aus[3]; fein ist, wie er einen Tact aus demselben Thema ausführt[4].

In reizenden Gestalten bringt er den eintönigen Hauptgedanken[5] der dritten Abtheilung wieder; Beethoven könnte es kaum fleißiger gearbeitet haben. Der ganze Satz ist voll sinniger Beziehungen; so springt er einmal von C in die große Unterseptime; später benutzt er diesen unbedeutenden Zug sehr gut (6).

In der vierten Abtheilung contrapunktirt er das Hauptthema (7) sehr schön; auch wie er es sorgfältig in Es dur (8) und G moll (9) transponirt[6], verdient ausgezeichnet zu werden.

In der letzten Abtheilung bringt er das Dies irae erst in ganzen, dann in halben, dann in Achtel-Noten[7]; die Glocken schlagen dazu in gewissen Zeiträumen Tonica und Dominante an. Die folgende Doppelfuge (10) (er nennt sie bescheiden nur ein Fugato) ist, wenn auch keine Bach'sche, sonst von schulgerechtem und klarem Baue. Das Dies irae und das Ronde du Sabbat werden gut ineinander verwebt (11). Nur reicht das Thema des letzten nicht ganz aus und die neue Begleitung ist so commod und frivol wie möglich, aus auf- und niederrollenden Terzen gemacht. Von der drittletzten Seite an geht es kopfüber, wie schon öfters bemerkt; das Dies irae fängt noch einmal *pp* an[8]. Ohne Partitur kann man die letzten Seiten nur schlecht nennen.

Wenn Herr Fétis behauptet, daß selbst die wärmsten Freunde Berlioz's ihn im Betreff der Melodie nicht in Schutz zu nehmen

---

1) S. 11 T. 5, S. 12 T. 7. — 2) S. 9 T. 19, S. 16 T. 3. — 3) S. 31 T. 10, S. 37 T. 1. — 4) S. 28 T. 10. — 5) S. 39 T. 4, S. 42 T. 1, S. 47 T. 1. — 6) S. 87 T. 8. — 7) S. 71 Syst. 4 T. 7, S. 72 T. 6, ebenda T. 16. — 8) S. 55 T. 15, S. 57 T. 12, S. 58 T. 5, S. 60 T. 1. 10, und dann in der Umkehrung S. 61 T. 3. —

wagten, so gehöre ich zu Berlioz's Feinden: nur denke man dabei nicht an italienische, die man schon weiß, ehe sie anfängt.

Es ist wahr, die mehrfach erwähnte Hauptmelodie der ganzen Symphonie hat etwas Plattes und Berlioz lobt sie fast zu sehr, wenn er ihr im Programm einen „vornehm-schüchternen Charakter" beilegt (un certain caractère passioné, mais noble et timide); aber man bedenke, daß er ja gar keinen großen Gedanken hinstellen wollte, sondern eben eine festhängende quälende Idee in der Art, wie man sie oft tagelang nicht aus dem Kopfe bringt; das Eintönige, Irrsinnige kann aber gar nicht besser getroffen werden. Ebenso heißt es in jener Recension, daß die Hauptmelodie zur zweiten Abtheilung gemein und trivial sei; aber Berlioz will uns ja eben (etwa wie Beethoven im letzten Satze der Adur-Symphonie) in einen Tanzsaal führen, nichts mehr und nichts weniger. Aehnlich verhält es sich mit der Anfangmelodie (12) der dritten Abtheilung, die Herr Fétis, wie ich glaube, dunkel und geschmacklos nennt. Man schwärme nur in den Alpen und sonstigen Hirtengegenden herum und horche den Schalmeien oder Alpenhörnern nach; genau so klingt es. So eigenthümlich und natürlich sind aber alle Melodieen der Symphonie; in einzelnen Episoden streifen sie hingegen das Charakteristische ganz ab und erheben sich zu einer allgemeinen, höheren Schönheit. Was hat man z. B. gleich am ersten Gesange auszusetzen, mit dem die Symphonie beginnt? Ueberschreitet er vielleicht die Grenzen einer Octave um mehr als eine Stufe? Ist es denn nicht genug der Wehmuth? Was an der schmerzlichen Melodie der Hoboe in einem der vorigen Beispiele? Springt sie etwa ungehörig? Aber wer wird auf Alles mit Fingern zeigen! Wollte man Berlioz einen Vorwurf machen, so wär' es der der vernachlässigten Mittelstimmen; dem stellt sich aber ein besonderer Umstand entgegen, wie ich es bei wenigen andern Componisten bemerkt habe. Seine Melodieen zeichnen sich nämlich durch eine solche Intensität fast jedes einzelnen Tones aus, daß sie, wie viele alte Volkslieder, oft gar keine harmonische Begleitung vertragen, oft sogar dadurch an Tonesfülle verlieren würden. Berlioz harmonisirt sie deshalb meist mit liegendem Grundbaß, oder mit den Accorden der umliegenden Ober- und Unterquinten[1]. Freilich darf

1) Das erste z. B. S. 19 T. 7, S. 47 T. 1, das zweite in der Haupt-

man seine Melodieen nicht mit dem Ohre allein hören; sie werden unverstanden an denen vorübergehen, die sie nicht recht von innen heraus nachzusingen wissen, d. h. nicht mit halber Stimme, sondern mit voller Brust — und dann werden sie einen Sinn annehmen, dessen Bedeutung sich immer tiefer zu gründen scheint, je öfter man sie wiederholt.

Um nichts zu übergehen, mögen hier noch einige Bemerkungen über die Symphonie als Orchesterwerk und über den Clavierauszug von Liszt Raum finden.

Geborner Virtuos auf dem Orchester, fordert er allerdings Ungeheures von dem Einzelnen, wie von der Masse, — mehr als Beethoven, mehr als alle andere. Es sind aber nicht größere mechanische Fertigkeiten, die er von den Instrumentisten verlangt: er will Mitinteresse, Studium, Liebe. Das Individuum soll zurücktreten, um dem Ganzen zu dienen, und dieses sich wiederum dem Willen der Obersten fügen. Mit drei, vier Proben wird noch nichts erreicht sein; als Orchestermusik mag die Symphonie vielleicht die Stelle des Chopin'schen Concerts im Pianofortespiel einnehmen, ohne übrigens beide vergleichen zu wollen. — Seinem Instrumentationsinstincte läßt selbst sein Gegner, Herr Fétis, volle Gerechtigkeit widerfahren; schon oben wurde angeführt, daß sich nach dem bloßen Clavierauszuge die obligaten Instrumente errathen ließen. Der lebhaftesten Phantasie wird es indeß schwer werden, sich einen Begriff von den verschiedenen Combinationen, Contrasten und Effecten zu machen. Freilich verschmäht er auch nichts, was irgend Ton, Klang, Laut und Schall heißt, — so wendet er gedämpfte Pauken an, Harfen, Hörner mit Sordinen, englisch Horn, ja zuletzt Glocken. Florestan meinte sogar, er hoffe sehr, daß er (Berlioz) alle Musiker einmal im Tutti pfeifen lasse, obwohl er ebenso gut Pausen hinschreiben könnte, da man schwerlich vor Lachen den Mund zusammenzuziehen im Stande wäre, — auch sähe er (Florestan) in künftigen Partituren stark nach schlagenden Nachtigallen und zufälligen Gewittern auf. Genug, hier muß man hören. Die Erfahrung wird lehren, ob der Componist Grund zu solchen Ansprüchen hatte und ob der Reiner-

---

melodie des „Balls", wo die Grundharmonieen eigentlich A, D, E, A sind, dann im Marsch S. 47 T. 1.

trag am Genusse mit jenen verhältnißmäßig steige. Ob Berlioz mit wenigen Mitteln etwas ausrichten wird, steht dahin. Begnügen wir uns mit dem, was er uns gegeben.

Der Clavierauszug von Franz Liszt verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige Ansichten über die symphonistische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumé seiner tiefen Studien, als praktische Clavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz die Kenntniß der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt, — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrags sein, als welches Liszt von Allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Clavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen, wie Liszt ihn auch wirklich als Einleitung zu einer späteren Symphonie von Berlioz (Mélologue, Fortsetzung dieser phantastischen) vor Kurzem öffentlich in Paris spielte.

Uebersehen wir mit einem Augenblicke noch einmal den Weg, den wir bis jetzt zurücklegten. Nach unserem ersten Plane wollten wir über Form, musikalische Composition, Idee und Geist in einzelnen Absätzen sprechen. Erst sahen wir, wie die Form des Ganzen nicht viel vom Hergebrachten abweiche, wie sich die verschiedenen Abtheilungen meistens in neuen Gestalten bewegen, wie sich Periode und Phrase durch ungewöhnliche Verhältnisse von Anderem unterscheide. Bei der musikalischen Composition machten wir auf seinen harmonischen Styl aufmerksam, auf die geistreiche Art der Detailarbeit, der Beziehungen und Wendungen, auf die Eigenthümlichkeit seiner Melodieen und nebenbei auf die Instrumentation und auf den Clavierauszug. Wir schließen mit einigen Worten über Idee und Geist.

Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll. Wir theilen es in Kürze mit.

Der Componist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nöthig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abtheilung. Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Componist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke: le vague des passions bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, das Alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Gluth, die Thränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. — Zweite Abtheilung. Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüth. — Dritte. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortenden Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, — alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. Er denkt nach, wie er bald nicht mehr allein stehen wird. . . Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andere antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner . . Einsamkeit — tiefe Stille. — Vierte. Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwiedert wird, und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu tödten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf.

Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er zum Tode verurtheilt seiner eigenen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen nur halb. — Fünfte Abtheilung. Traum in einer Sabbathnacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Todtenglocken. Das Dies irae parodirt.

So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Componisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessiren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben. Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein; schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, daß ihm Beethoven nicht zutraute, ihren Charakter ohne sein Zuthun zu errathen. Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten.

Berlioz schrieb indeß zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponiren ist. Ich kann sie mir denken, mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudirend, der Alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts. Ob diese nun in einem, der die Absicht des Componisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der ich das Programm vor dem Hören gelesen, nicht ent-

scheiden. Ist einmal das Auge auf einen Punkt geleitet, so urtheilt das Ohr nicht mehr selbstständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier Viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke die Composition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasieen der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen Andern die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakspeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief, — undankbar gegen die Natur und läugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesen erzählt? Ja selbst kleinere, speciellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Componist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines

Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stücke die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubert'schen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppkleid, Schnabelschuh, Spitzdegen u. s. w." Merkwürdiger Weise waren wir in unsern Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!
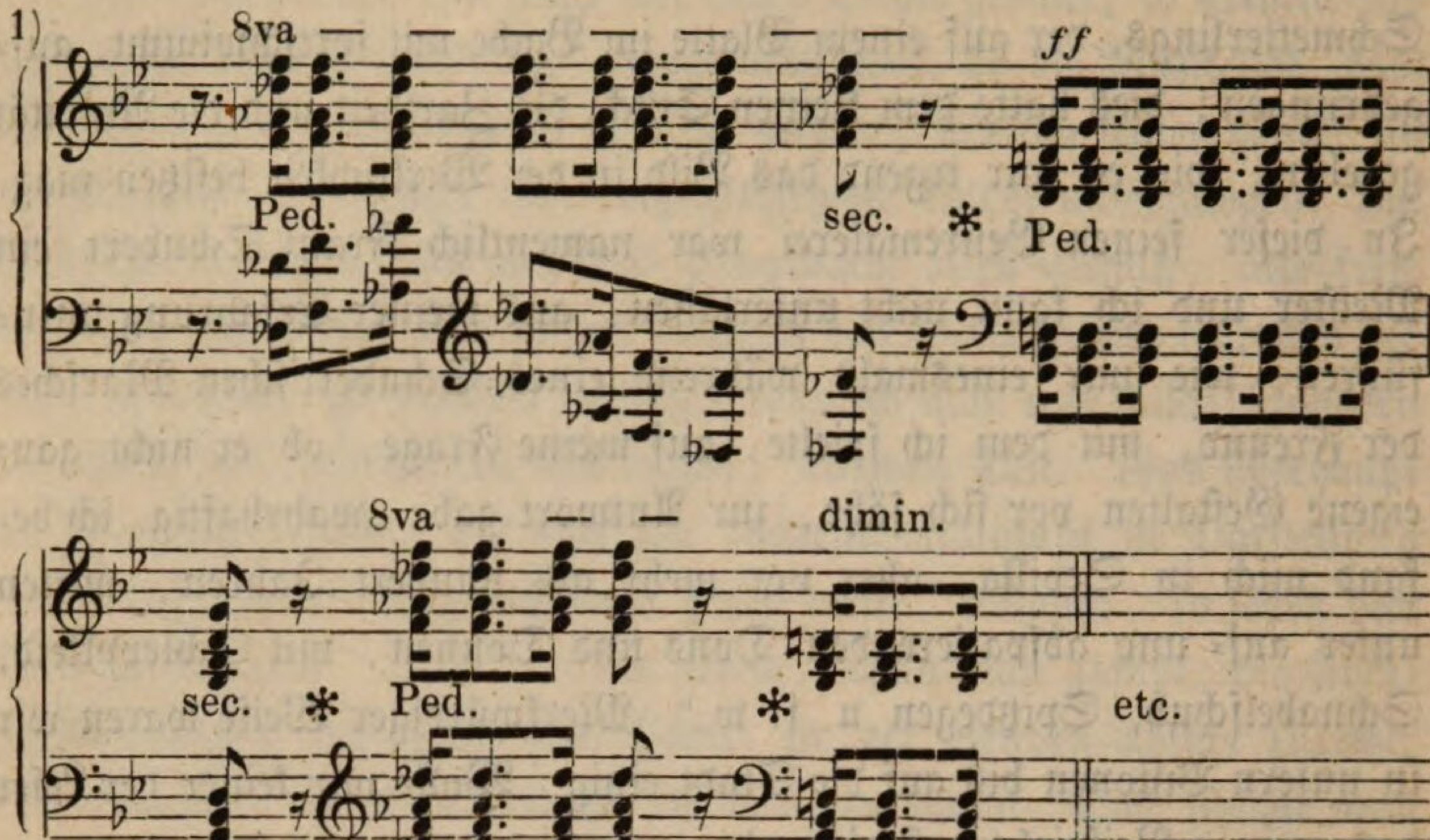
Ob nun in dem Programme zur Berlioz'schen Symphonie viele poetische Momente liegen, lassen wir dahingestellt. Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist inwohnt. Vom ersten glaub' ich Einiges nachgewiesen zu haben; das zweite kann wohl Niemand läugnen, auch nicht einmal da, wo Berlioz offenbar fehlte.

Wollte man gegen die ganze Richtung des Zeitgeistes, der ein Dies irae als Burleske duldet, ankämpfen, so müßte man wiederholen, was seit langen Jahren gegen Byron, Heine, Victor Hugo, Grabbe und ähnliche geschrieben und geredet worden. Die Poesie hat sich, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; vielleicht daß die freundliche Hand eines Genius sie einmal abbinden wird.
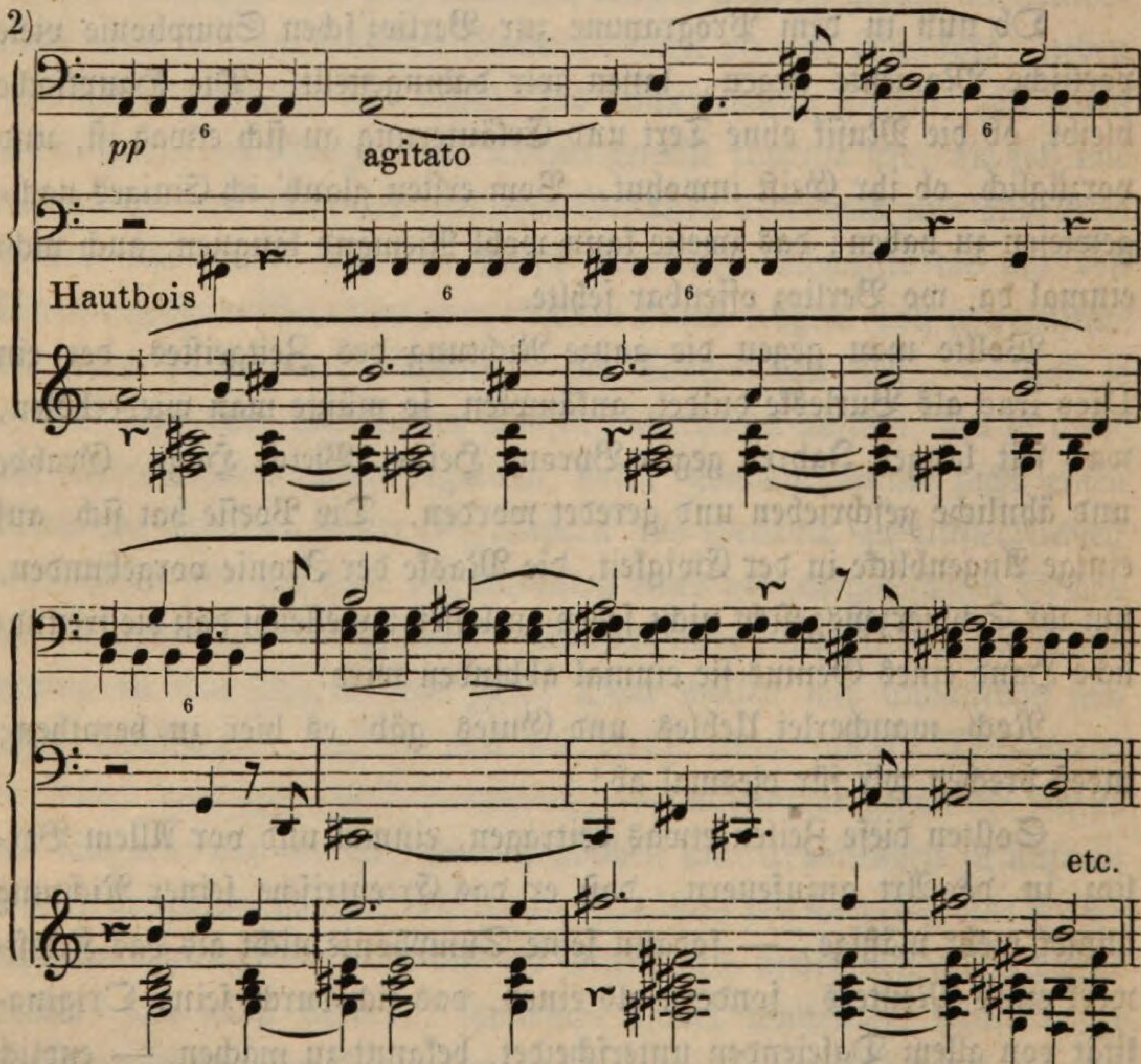
Noch mancherlei Uebles und Gutes gäb' es hier zu berathen; indeß brechen wir für diesmal ab!

Sollten diese Zeilen etwas beitragen, einmal und vor Allem Berlioz in der Art anzufeuern, daß er das Excentrische seiner Richtung immer mehr mäßige, — sodann seine Symphonie nicht als das Kunstwerk eines Meisters, sondern als eines, das sich durch seine Originalität von allem Daseienden unterscheidet, bekannt zu machen, — endlich deutsche Künstler, denen er im Bunde gegen talentlose Mittelmäßigkeit eine starke Hand gereicht, zu frischerer Thätigkeit anzuregen, so wäre der Zweck ihrer Veröffentlichung erfüllt.
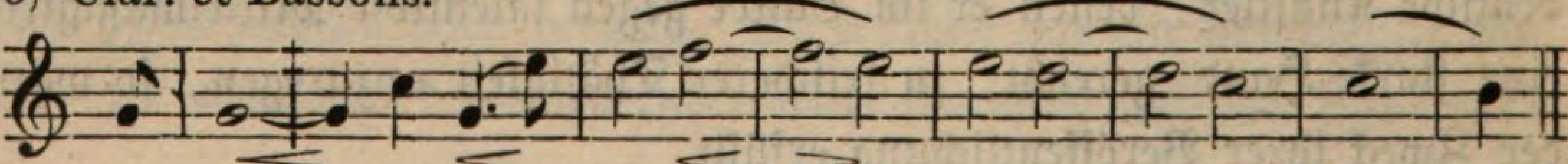
1)
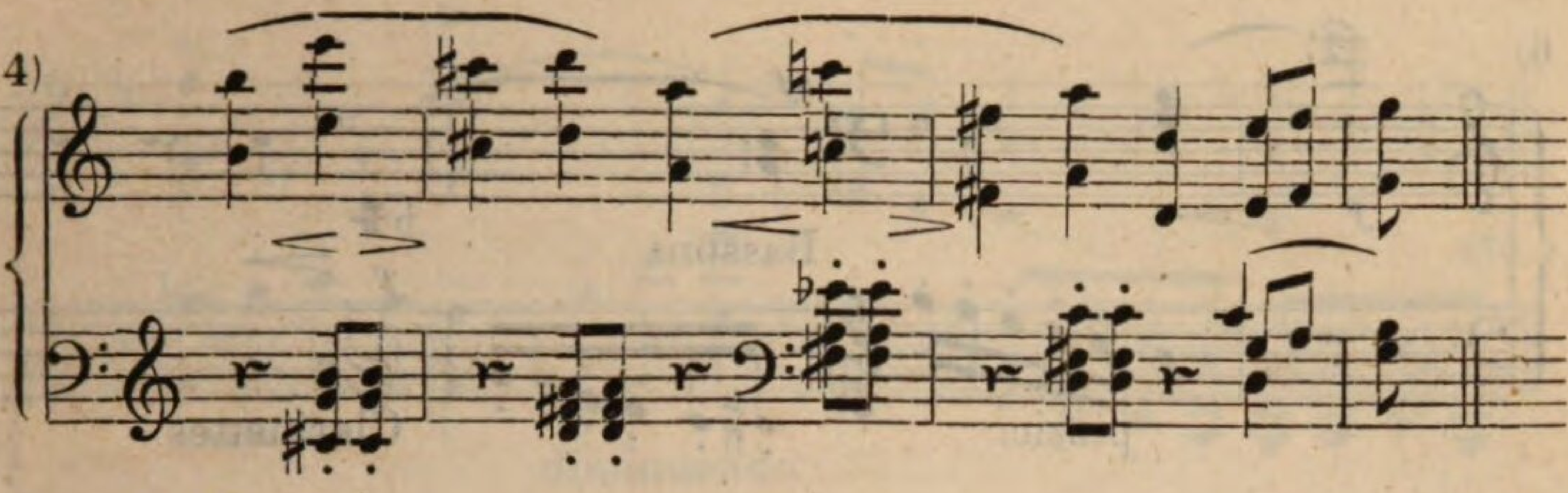


2)
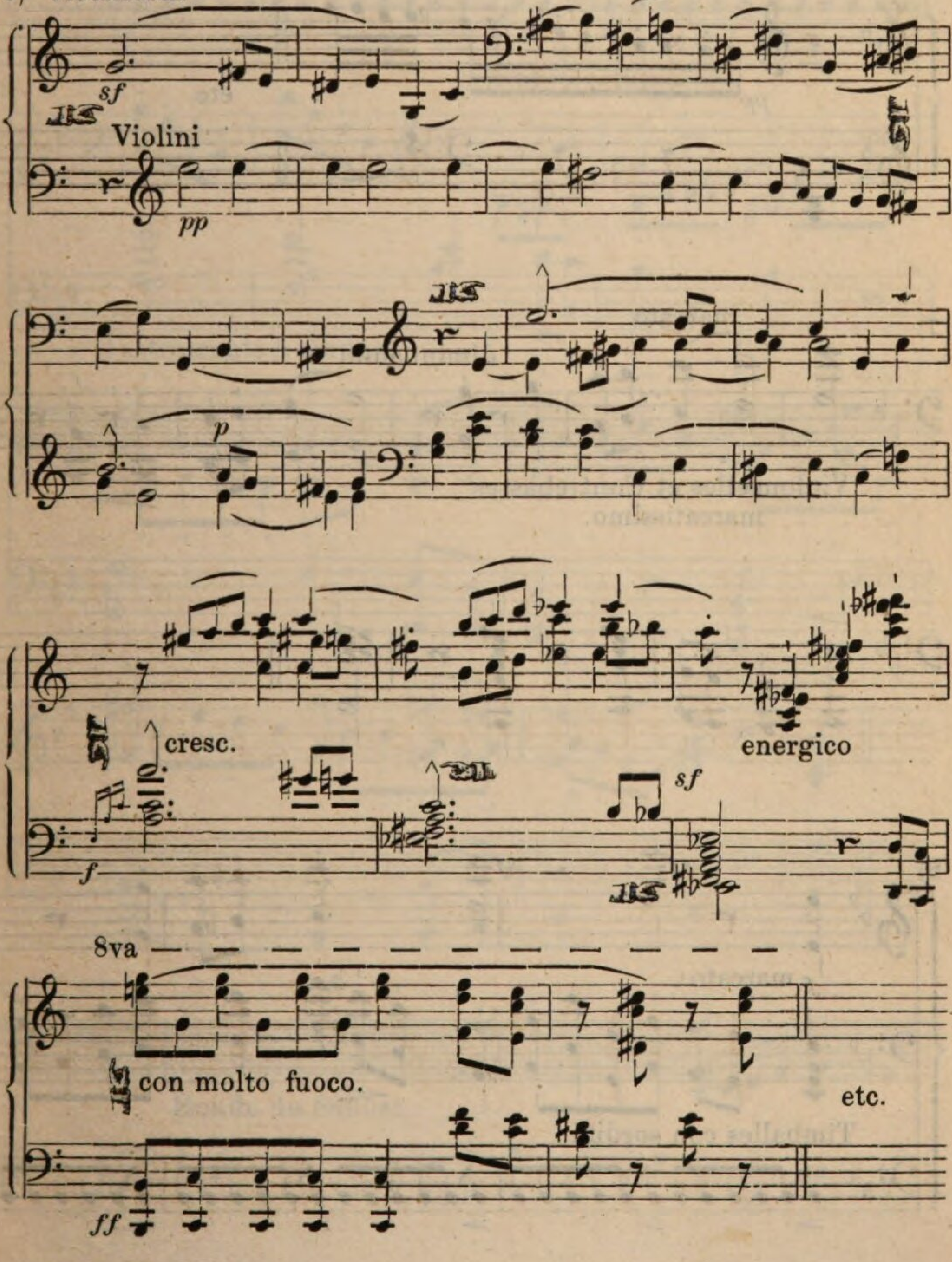


3) Clar. et Bassons.
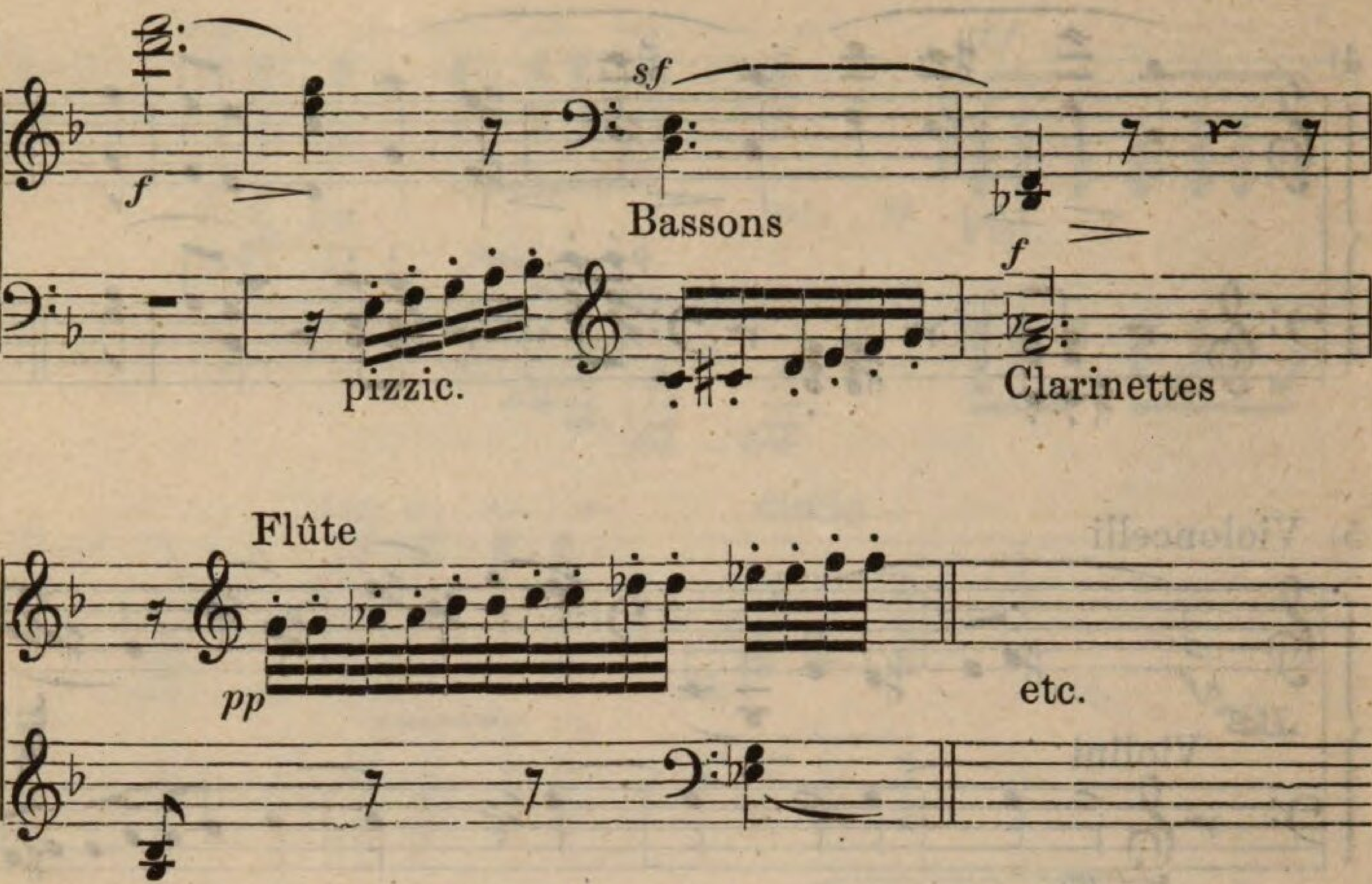


4)
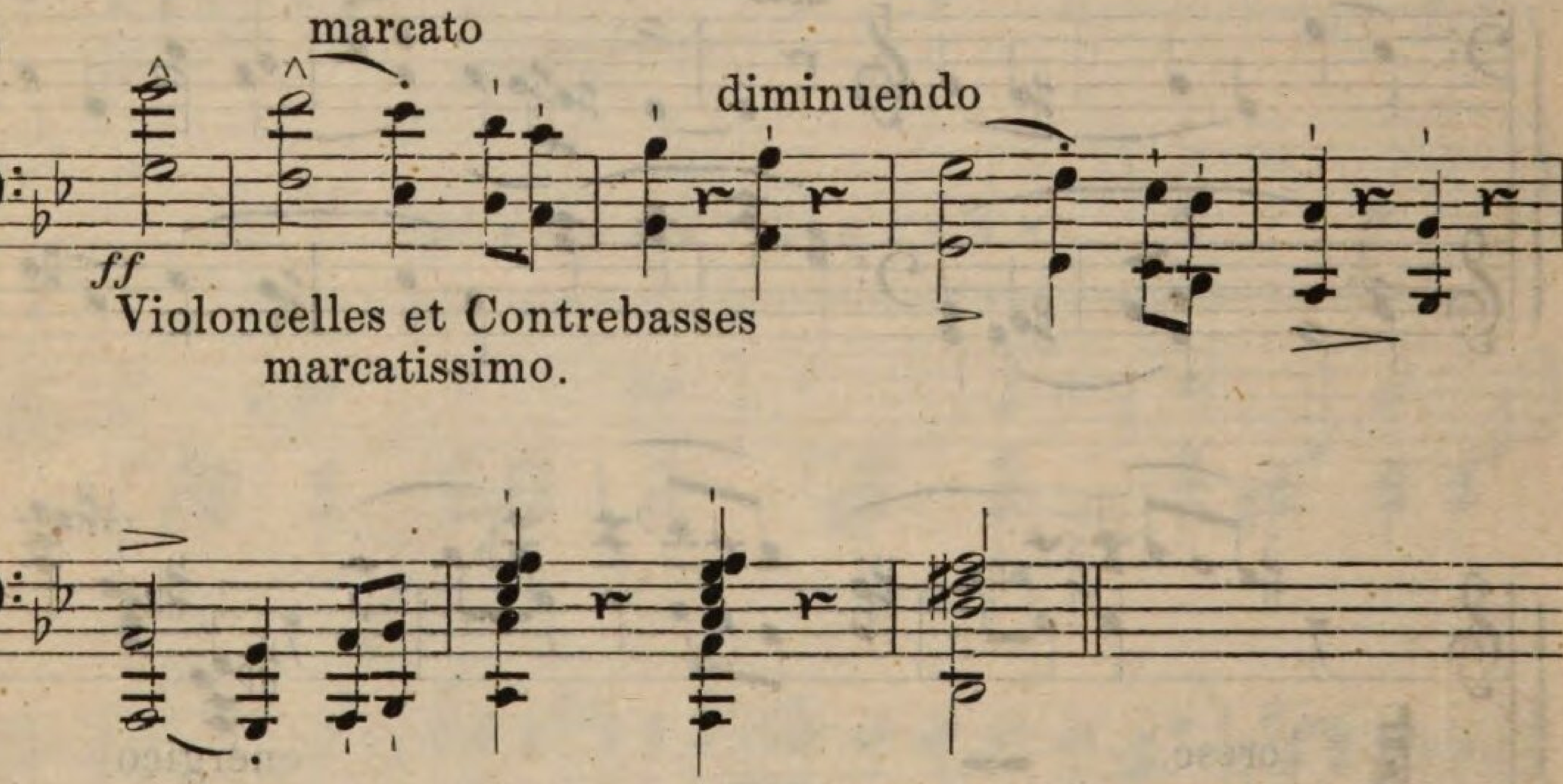


5) Violoncelli
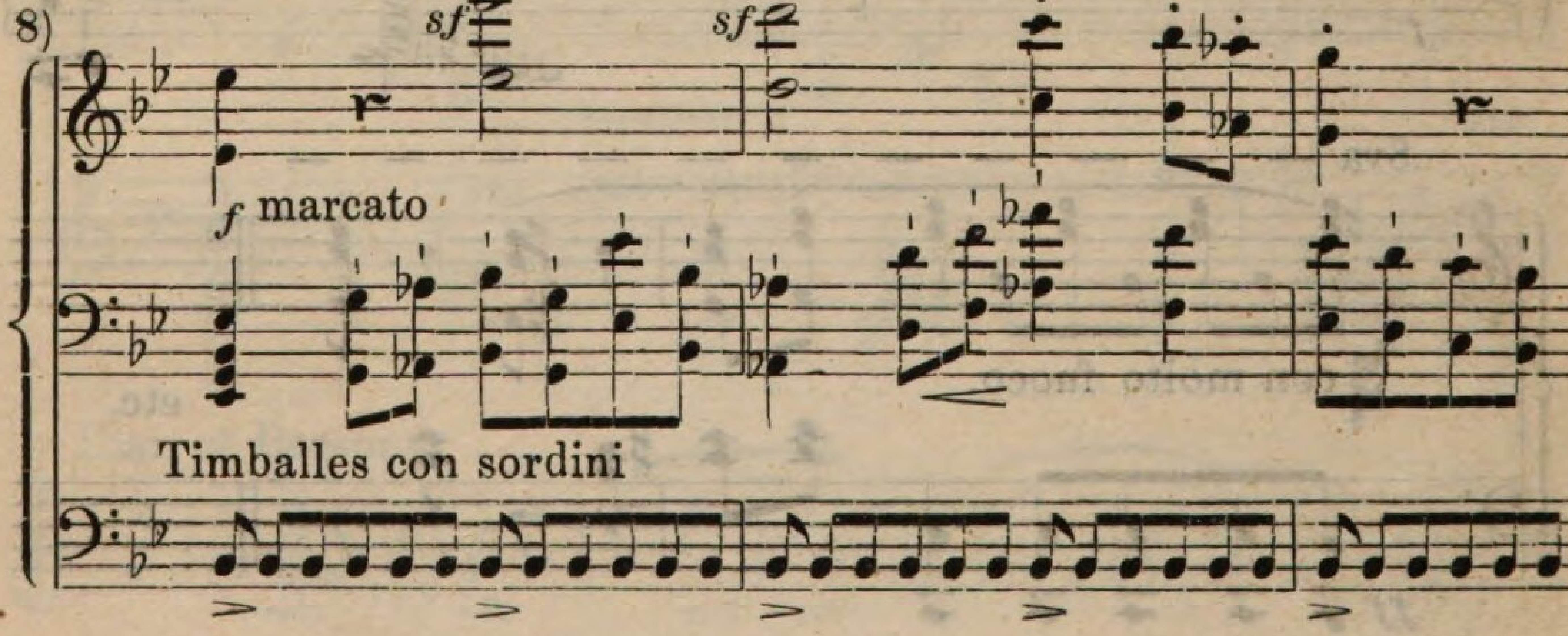


6)
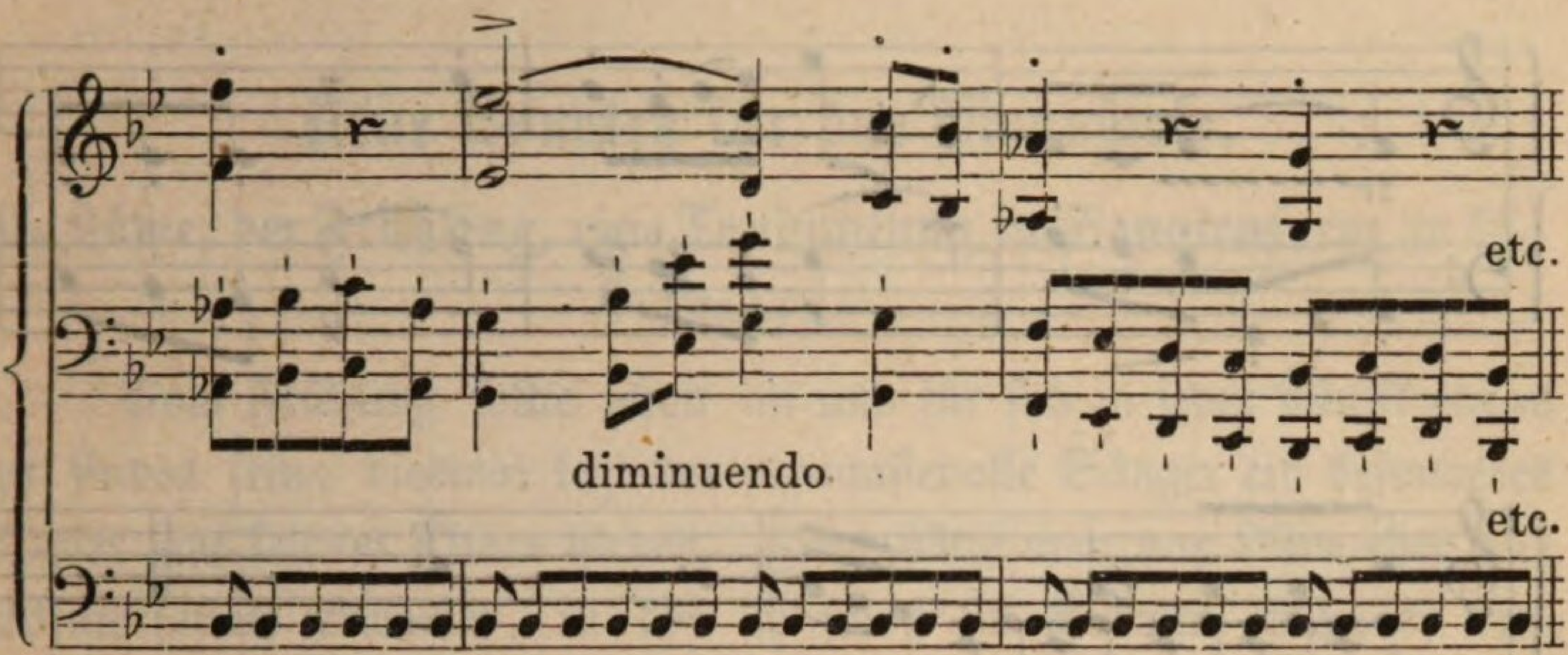

sf
f
Bassons
f
pizzic.
Clarinettes
Flûte
pp
etc.

7)
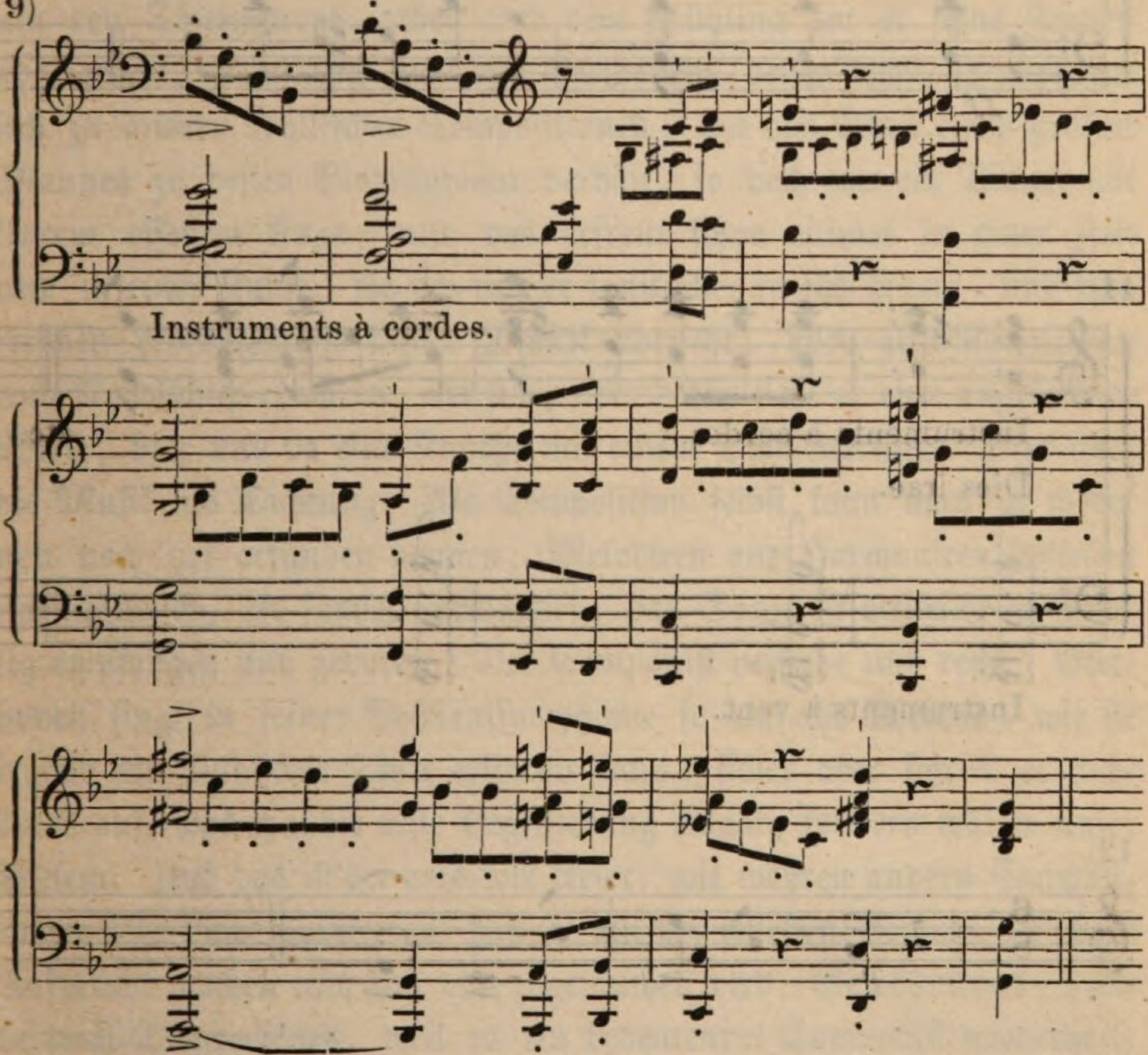

marcato
diminuendo
ff
Violoncelles et Contrebasses
marcatissimo.

8)

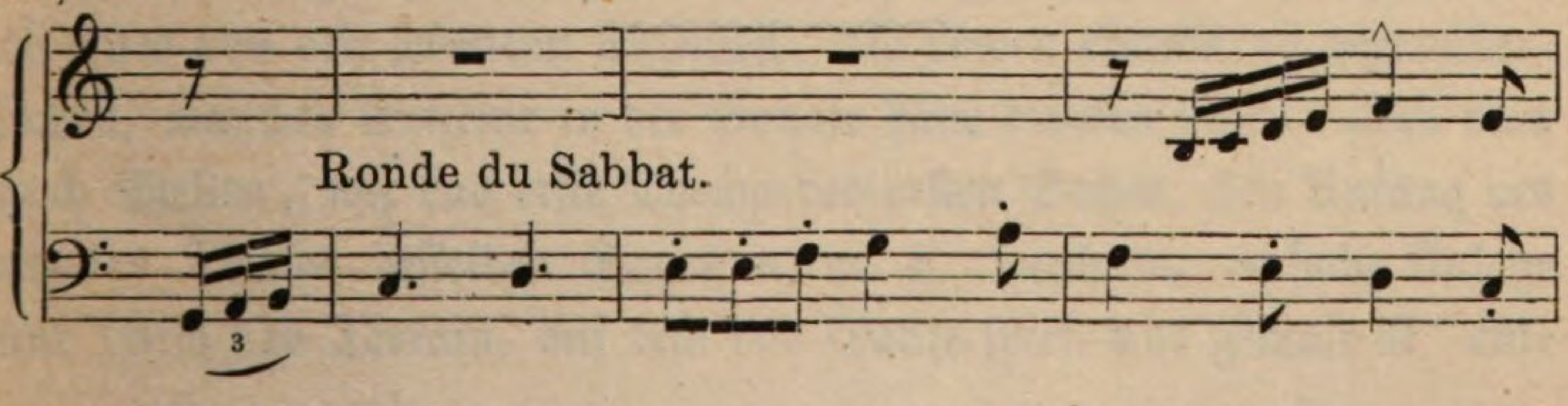

sf
sf
f marcato
Timballes con sordini
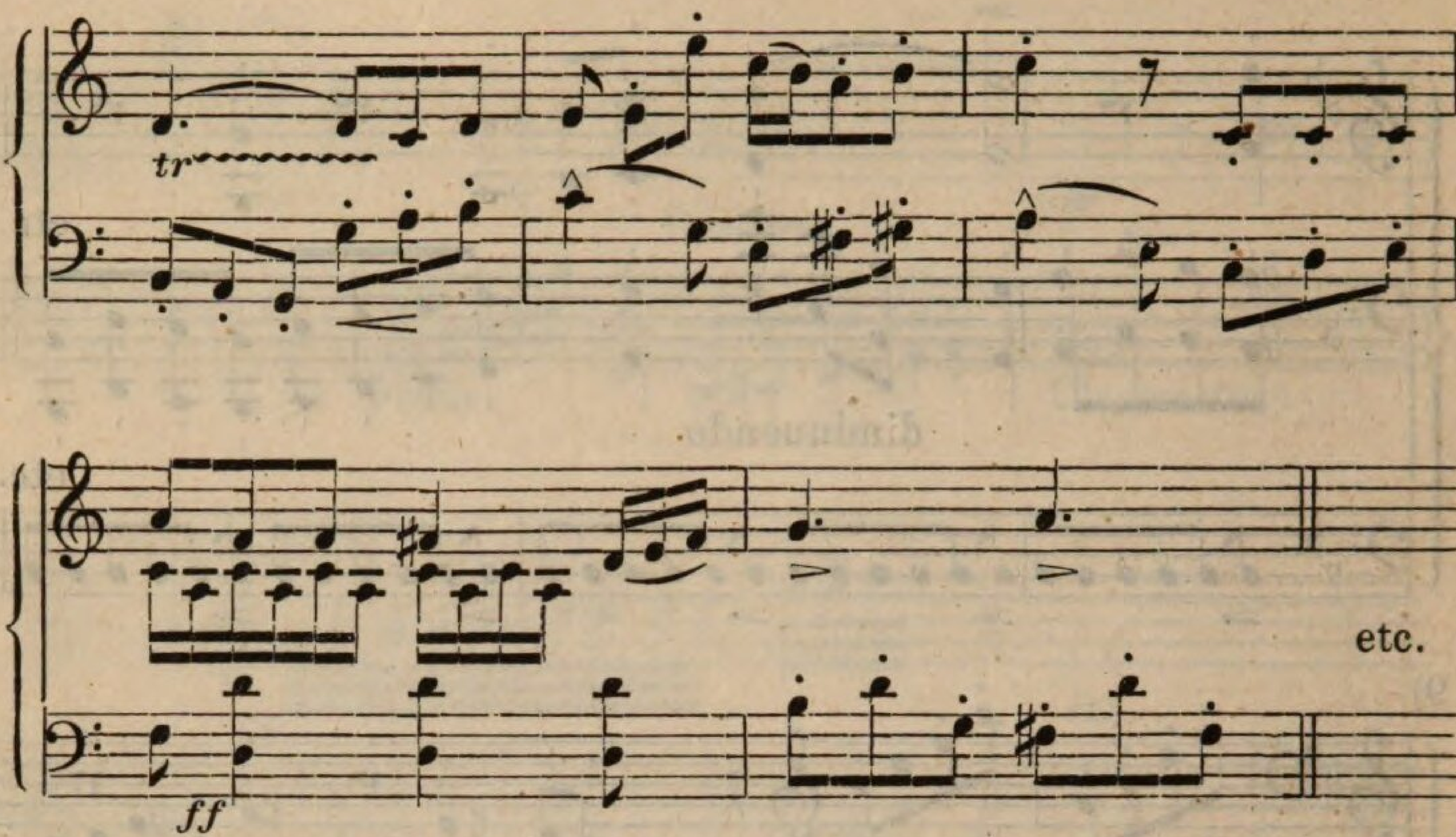


9)

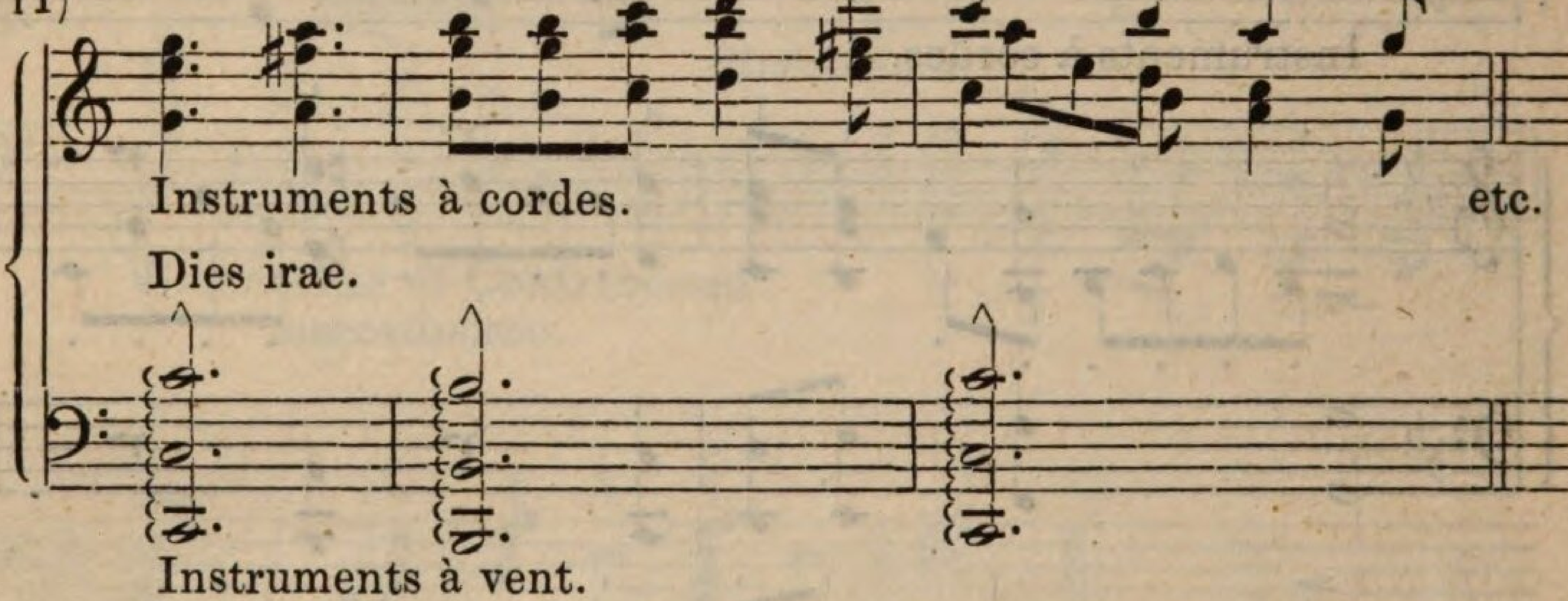


10)
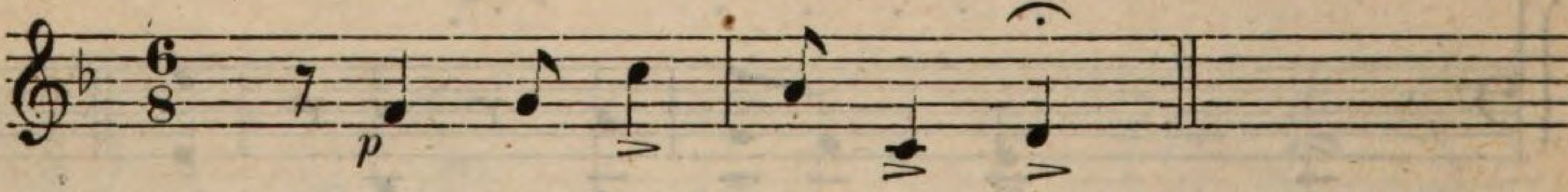



tr
ff
etc.

11)


Instruments à cordes.
etc.
Dies irae.
Instruments à vent.

12)


p

Neue Sonaten für das Pianoforte.

C. Löwe, der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform (in G).

Werk 47.

Vom Frühling sollte schon an und für sich in jeder Musik etwas zu finden sein; diesmal legt der phantasievolle Sänger ein besonderes Opfer auf seinem Altare nieder. Zwar hätte man von Löwe eher eine Wintersonate erwartet, in der ich schon im Voraus (käme er dem Wunsche nach) den Schnee unter den Wägen höre und die Nachtvögel um den Thurmknopf; aber auch dem Frühling hat er seine Zeichen abgelauscht, wenn auch nicht wie Beethoven, dessen sechste Symphonie sich zu andern idyllischen Compositionen, wie das Leben eines großen Mannes zu dessen Biographieen verhält, so doch wie ein Dichter mit klarem offenem Auge; und das erfreut schon einmal in einer Zeit und in einer Kunst, die sich immer faustischer in sich hinein- und dem frischen Lebensgenusse finstre Mystik vorzieht. Wer also Nachtscenen und Nordlichter erwartet, irrt sich; aber dafür sieht er eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling. Dies über die Musik als Dichtung. Als Composition selbst kann man sie weder neu noch tief erfunden nennen; Melodieen und Harmonieen schließen sich natürlich, oft simpel aneinander; das Ganze ist vielleicht zu flüchtig empfangen und geboren. Der Componist verstehe uns recht! Beethoven singt in seiner Pastoralsymphonie so einfache Themas, wie sie irgend ein kindlicher Sinn erfinden kann; sicher aber schrieb er nicht Alles auf, was ihm die erste Begeisterung eingab, sondern wählte unter Vielem. Und das ist's, was wir dieser, wie mehren andern Compositionen von Löwe vorwerfen, daß sie mit der leisesten Stimme oft rechte Ansprüche machen und daß uns zugemuthet wird, Gewöhnliches, hundertmal Dagewesenes, weil es ein bedeutender Componist wiederholt, der Güte der Hauptsache halber so mit hin zu nehmen. Wir zweifeln, ob eines von den lebenden Talenten, die Löwen ebenbürtig gegenüberstehen, manches Einzelne in der Sonate hätte drucken lassen. Will man auch Stellen, wie das erste Thema des ersten Satzes, den Anfang des zweiten Theiles desselben Satzes u. m. a., durch die einfache Anlage und durch das Terrain, auf dem das Ganze spielt und gemalt ist, ent-

schuldigen, so muß doch, wie wir schon oft gesagt, in der Malerei so viel Musik enthalten sein, daß diese für sich gilt und das Ohr vom Auge nichts zu entlehnen hat. Daher finden wir den zweiten Satz, als den musikalisch selbstständigsten, am gelungensten und daher z. B. die Einleitung am wenigsten gerathen. —

Wie dem sei, so empfehlen wir die Sonate namentlich Lehrern nachdrücklich, daß sie sie jüngere Schüler spielen lassen, denen die durchweg klare und natürliche Empfindung wohlgefällig und bildend sein muß.

Sonate (in A) **von Franz Graf von Pocci, Frühlingssonate** (in E) **von demselben.**

Hätte mir Jemand den Titel zugehalten, so würde ich auf eine Componistin gerathen und vielleicht so geurtheilt haben: Wie du heißen magst, Adele — Zuleika, ich liebe dich vorweg, wie alle, die Sonaten schreiben! Hörtest du nur auch immer so auf als du anfängst, so z. B. in der Frühlingssonate, wo einen auf der ersten Seite ordentlich Märzveilchen anduften. . . Aber während dein schwärmerisches Auge am Mondhimmel herumschweift oder dein Herz im Jean Paul, so fällt dir das Rosaband ein, das deine Freundin so wohl kleidet; auch verwechselst du noch häufig das „daß" mit dem „das", so nett deine Handschrift übrigens aussieht, — mit einem Worte, du bist ein gutes siebzehnjähriges Kind mit viel Liebe und Eitelkeit, viel Innigkeit und Eigensinn. Mit Worten, wie „Tonica", „Dominante" oder gar „Contrapunkt" erschreck' ich dich gar nicht, denn du würdest mir lachend in's Wort fallen und sagen: „ich hab' es nun einmal so gemacht und kann nicht anders", und man müßte dir dennoch gut sein. Wär' ich aber dein Lehrer und klug, so gäb' ich dir oft von Bach oder Beethoven in die Hände (von Weber, den du so sehr liebst, gar nichts), damit sich Gehör und Gesicht schärfe, damit dein zartes Fühlen festes Ufer bekomme und dein Gedanke Sicherheit und Gestalt. Und dann wüßt' ich nicht, was dir selbst eine „neuste" Zeitschrift für Musik anhaben könnte, das sich nicht auf „lieb und schön" reimte. Eusebius.

Wie schlau mein Eusebius d'rum herum geht! Warum nicht ganz offen: „der Herr Graf hat sehr viel Talent, aber wenig studirt".

Florestan.

Sonate von F. Lachner.

Werk 39.

Man würde erstaunen über den Ernst und die Tiefe, wenn obige Sonate von einem Franzosen oder gar Italiener componirt wäre. Es gibt eben noch keine Weltkunst und ebendaher keine Kritik, die nicht ihren Maaßstab nach dem Standpunkte der Bildung, auf dem die verschiedenen Nationen stehen, und nach deren Charakter richtete. Lachner ist ein Deutscher; ein deutsches geradegehendes Wort wird ihm recht sein.

Wir wissen nicht, ob wir uns freuen oder betrüben sollen, daß wir außer dieser Sonate, vielen Liedern und einer Symphonie, die wir einmal gehört, nichts weiter von Lachner's Compositionen kennen. Er ist einer der schwierigsten Charaktere für die Kritik, nicht deshalb, weil er so dunkeltief dächte, daß ihm gar nicht beizukommen, sondern der Schlangenglätte halber, mit der er überall, will man ihn festhalten, aus der Hand entschlüpft. Hat er etwas Fades gesprochen, so macht er es kurz darauf durch ein herrlich Wort gut; ärgert man sich an einem Spohr'schen oder Franz Schubert'schen Anklange, so kömmt bald etwas ihm allein Gehöriges; hält man jetzt Alles für Trug und Schein, so gibt er sich einen Augenblick später offen und unverhohlen. Man findet in dieser Sonate, was man will; — Melodie, Form, Rhythmus (in dem er jedoch am schwächsten erfindet), Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Correctheit, und dennoch rührt nichts, faßt nichts, dringt nichts tiefer als bis in das Ohr. Wir glaubten, die Schuld läge an unsrer eigenen Stimmung und legten, um den spätern Eindruck mit dem ersten zu vergleichen, die Sonate geflissentlich lange Zeit bei Seite, fragten auch Andere um ihre Meinung; dasselbe Resultat, dieselbe Antwort. Die Sache darf nicht leicht genommen werden. Auf L. sind schöne Hoffnungen gegründet worden. Eine nachsichtige Kritik sah ihm seines Talentes halber Vieles nach. Es wird Zeit, daß er streng über sich wache, um sich nicht noch unklarer in sich hinein zu verwickeln. Es gibt nämlich gewisse Halbgenies, die mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit alles Außerordentliche, sei es Gutes oder Uebles, in sich aufnehmen und wie ihr Eigenthum verarbeiten. Sie haben einen Geniusflügel und einen andern von Wachsfedern. In guter Stunde, in der Erregung trägt wohl jener den andern mit in die Höhe; aber im Normalzustande der Ruhe schleppt der wächserne lahm hinter dem

andern her. Oft möchte man solch' hartes Urtheil über ähnliche Charaktere zurücknehmen, — denn es glückt ihnen mancher Wurf; — oft ihnen gänzlich vom Schaffen abrathen, weil sie selbst nicht wissen, wie arg sie sich und Andere täuschen. Sie leben in immerwährender Spannung, in einer steten Krisis, in der man sie auch ruhig lassen und sie sich selbst aus ihr herausarbeiten lassen sollte, weil sie ein Wort des Tadels noch hartnäckiger, ein Wort des Lobes jedoch leicht übermüthig macht. Da sie aber meist Ruhmsucht und nicht genug Gewalt über sich besitzen, der Welt gegenüber mit ihren Werken zurückzuhalten, so kann dieser natürlich das Unausgebildete und Zweideutige ihres Wesens nicht entgehen. Eben deshalb, weil in solchen Charakteren und Compositionen noch kein System und Styl beim Namen genannt werden kann, täuscht man sich auch oft in ihnen und über ihre Zukunft und sagt vielleicht Schlimmeres voraus, als geschieht. Das letzte wünschen wir in Bezug auf L. von ganzem Herzen und begeben uns von selbst aller divinatorischen Kritik. Nehme er dieses Wort, das mehr eine ganze Classe, und Lachnern nur theilweise trifft, als den Ausspruch Vieler an, die über seine künstlerischen Anlagen durchaus einverstanden, das Nebengefühl nicht unterdrücken können, daß von ihm Höheres zu erwarten stände, wenn er den Beifall des großen Haufens dem schwerer wiegenden Lobe seiner Kunstgenossen aufopfern wollte. —

Kritische Umschau.

Duo zu vier Händen für Pianoforte von W. Taubert.

Werk 11.

Nach öfterm Anhören und Durchspielen des überdem klaren Satzes fühlte ich immer eine Lücke. Es war, als müßte noch etwas kommen oder als wäre etwas vorweg gegangen, was das Spätere erklärte. Formell und an sich ist es abgeschlossen, nicht der Idee nach. Ich weiß nicht, ob eine Sonate damit angelegt war und der Componist beim letzten Satz angefangen hat, wie das wohl geschieht.

Die Menschen sind unleidlich und ungebildet überdies, die gleich ihren Musikschrank umwenden, um Aehnlichkeiten und Reminiscenzen herauszusuchen. Es kann kein Vorwurf sein, daß der Styl des Duo's

dem der bekannten, aber tiefer gehenden Onslow'schen Sonate in E moll etwas verwandt scheint, ebenso wenig daß, wie in jener ein Saiteninstrumentcharakter, im vorliegenden Stücke ein noch breiterer Instrumentalcharakter vorherrscht. Wer sein Instrument kennt und studirt hat, wird die Linie treffen. So wird auf der einen Seite der gehaltene Ton der menschlichen Stimme gewissen Instrumenten fremd bleiben, während durch vielseitige Prüfung anderer, die dem eignen Instrument mehr oder weniger verwandt sind, neue Wirkungen sich entdecken. Wenn ich daher gleich in den ersten Tact Pauken, in den zweiten das antwortende Tutti, in die späteren kurzen Achtel Violin-unisono's legen kann, so ist der Charakter des Instruments, für welches geschrieben worden, noch nicht verletzt, sondern der Genuß überhaupt vielleicht erhöht. —

Nach den Proben, die der Componist in den vorjährigen Leipziger Winterconcerten von seinem Compositionstalent ablegte, ging ich mit etlichen Erwartungen, zu denen mich jene berechtigten, an das Werk. Ich täuschte mich nicht. Herr Taubert geht im Werke einen kräftigen schätzbaren Bürgerschritt, überschreitet nie[1] verbotene Wege, ohne Furcht, mit dem Paß in der Tasche. Wir sind alle sehr schlimm. Sitzen wir im Wagen, so beneiden wir den Fußgänger, der langsam genießen und vor jeder Blume so lange stehen bleiben kann, als er will. Gehen wir zu Fuß, so werden wir's recht herzlich satt und nähmen vorlieb mit dem Bock. Ich meine: gewisse Fehler des Einen würden wir dem Andern für Tugenden anrechnen. Gäbe es einen Geistertausch, so würde ich Herrn Taubert etwas vom Blute einiger Hypergenialen, diesen etwas von der Mäßigung und dem Anstande jenes geben. Man mache dieser Ansicht Vorwürfe! Allerdings soll ein Kunstwerk nicht ein Alphabet aller ästhetischen Epitheten geben; aber die Kritik soll die nothwendigen Forderungen (die vermißten, nicht die fehlenden), denen der Künstler nicht nachgekommen ist, nicht verheimlichen. Ich glaube, der echte poetische Schwung wäre eine. Im Werke gehen aber die Flügel nur langsam auf und nieder. Deute der Componist diesen Ausspruch nicht falsch! Von welchen soll Heil und Segen in der Kunst zu erwarten sein, als von denen, die außer

1) Den 4ten Tact auf S. 14 vielleicht ausgenommen.

dem edlern Streben auch die größere Kraft besitzen, beides in Einklang zu bringen? Gerade die Besseren mögen mit ihren unbedeutenderen Sachen zurückbleiben! Es kann mich erboßen, wenn ich so zusammengeschriebene „Souvenirs“ von einem Meister, wie Moscheles, in die Hände bekomme mit componirenden Musikstatisten hinterdrein, die rufen: „Der hat's auch nicht besser gemacht!“ Das vorliegende Duo ist freilich besser, als tausend dergleichen, aber der Ansprüche an den Besseren gibt es auch tausend mehr. Gegen Talente soll man nicht höflich sein. Vor Herz oder Czerny ziehe ich den Hut — höchstens mit der Bitte, mich nicht ferner zu incommodiren.

Dies im Ganzen und für den Componisten, der Vielen durch ein vorzügliches Pianoforteconcert, das er der Welt bald vorlegen wolle, werth geworden ist. Wiegt nun unser Werk bei weitem innerlich wie äußerlich leichter, so ist ihm doch Verbreitung zu wünschen. Man kann diese sogar voraus sagen, da es ziemlich handlich, ohne höher fliegende Passagen geschrieben, angenehm, ja sogar schön klingen kann, wenn man es immer mit der vortrefflichen Dilettantin, der es zugeeignet ist, spielen könnte. —

Das Ganze geht in A moll, obwohl es vielleicht eher einen G moll-Charakter aussprechen will. So gesangreich, fast innig, das erste Thema ist, so arm sticht das dritte in E moll dagegen ab. Den Gedanken, dem ersten gezogenen ein zweites in abgeschlossenen Noten als Contrast entgegenzusetzen, müßte man loben, wenn das in E minor bedeutender in der Erfindung und nicht so gar harmonieleer wäre. Das Mißlungene, Unkanonische tritt bei der spätern Verarbeitung um so stärker vor, die mehr gemacht, geschrieben, wenig Genialisches hat. Gut bleibt's immer, daß sich die Armuth hier wenigstens offen zeigt. — Wollt ihr aber wissen, was durch Fleiß, Vorliebe, vor allem durch Genie aus einem einfachen Gedanken gemacht werden kann, so leset in Beethoven und sehet zu, wie er ihn in die Höhe zieht und adelt, und wie sich das anfangs gemeine Wort in seinem Mund endlich wie zu einem hohen Weltenspruch gestaltet. —

Ich wünschte vorhin dem Werk Verbreitung. Ich meine so. Vor allem thut es noth, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluß bewahrte, den gewisse niedrigvirtuosische Werke auf jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunst-

sinn, je besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke da sein. Beethoven hat sicher nicht gewollt, daß man ihn meint, wenn von Musik die Rede ist. Er hätte das sogar verworfen. Darum für Alle das Rechte und Aechte! Nur für das Heuchlerische, für das Häßliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es gibt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muß mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern.

Großes Septuor für Pianoforte, Violine, Viola, Clarinette, Horn, Violoncell und Contrabaß von J. Moscheles.

Werk 88.

Die Recension wird wenig länger werden, als der Titel, da wir das Werk noch nicht im Ensemble gehört. Das Pianoforte scheint natürlich zu dominiren, wenn auch nicht autokratisch, doch monarchisch, daher wir es verantworten wollen, wenn wir den Genuß, den uns die Clavierstimme und einzelne Blicke in die Instrumentalbegleitung gegeben, auch Anderen versprechen.

Sollten Manche, namentlich in den drei letzten Sätzen, das bewegliche Leben seines früheren Sextettes vermissen, so danke man doch überhaupt dem Himmel, daß wieder einmal ein complicirtes Stück erscheint, welches an sich den ganzen Ernst und Fleiß des Tonsetzers in Anspruch nimmt und diesmal auch das Studium, was es reproducirt erfordert, sicherlich verdient und belohnt. Denn es scheint, als wollten sich die jüngeren Pianofortecomponisten nach und nach außer aller Verbindung mit anderen Instrumenten setzen und ihr Instrument zum unabhängigen Orchester en miniature erheben, — ja nicht einmal Vierhändiges sieht und hört man viel. Sei dem wie ihm wolle, geschieht damit ein Vorschritt der Pianofortemusik oder ein Rückschritt im größern Ganzen, so wollen wir auch an die Freude und den Nutzen denken, den

öfteres Zusammenleben und Zusammenstreben immer geschafft hat und fürder schaffen wird. —

Die Schwierigkeiten der Clavierstimme sind weder gewagt, noch durchaus neu, aber wohlerwogen und zum Ganzen gehörig. Die eigenthümliche, gesunde und kernhafte Spielweise dieses Virtuosen fällt einem auf jeder Seite ein.

In der Ausgabe ohne Begleitung — (wie in allen Arrangements überhaupt) — wünschten wir an den Stellen, welche durch die anderen Instrumente gestützt werden und erst durch sie Bedeutung annehmen, eine noch genauere Angabe des Accompagnements, als es schon geschehen ist, nicht damit der Spieler weniger aufzupassen brauche, sondern damit er beim Einzelspiele die Instrumente in der Phantasie gleichsam forttragen könne. Sollen aber beim Fehlen des Accompagnements die Stimmen concentrirt werden, wie auf S. 10 angegeben ist, so dünkt uns, müsse man, was treu copirt auf dem Claviere nicht wirkt, durch andere und neue Mittel zu heben suchen. Wie es aber an der angeführten Stelle gemacht ist, empfindet man eine Lücke und Leere, die sehr leicht ausgefüllt werden konnte. Es ist das nur Nebensache und es kömmt uns nicht bei, einem so denkenden und gewissenhaft arbeitenden Tonsetzer, als welcher Moscheles in seinen größeren Arbeiten dasteht, hiermit etwas zu sagen, was er nicht schon gewußt, als Referent seine Alexandervariationen studirt, nämlich vor mehr als zehn Jahren: aber für andere Componisten bemerken wir es. Denn darin, daß diese z. B. die Tutti's ihrer Concerte so nachlässig und unclaviermäßig arrangiren, Bässe unten, Melodie oben, in der Mitte zwei stumme Octaven, darin liegt die Schuld, wenn sie (die Tutti's) so unverantwortlich gemein als Nebensachen abgethan werden, daß man noch froher ist als der Spieler selbst, wenn er aufhört und mit dem Solo anfängt. Mit der Ausrede aber, daß man sich während der Tutti's erholen müsse, verschont uns gänzlich und wir können Euch als Muster und zur Nachahmung, wie man Componisten und Compositionen zu achten habe, Niemanden mehr empfehlen, als Moscheles selbst, den wir öfters privatim seine Concerte spielen gehört und der mit solcher Kraft und Energie, mit solcher Zartheit in der Nüancirung der verschiedenen Instrumente das Orchester mit den zehn Fingern zusammenhielt und wiedergab, daß wir ihn darin erst recht als Künstler erkannten.

Felix Mendelssohn, sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. (Zweites Heft.)

Wer hätte nicht einmal in der Dämmerungsstunde am Clavier gesessen (ein Flügel scheint schon zu hoftonmäßig) und mitten im Phantasiren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen? Kann man nun zufällig die Begleitung mit der Melodie in den Händen allein verbinden, und ist man hauptsächlich ein Mendelssohn, so entstehen daraus die schönsten Lieder ohne Worte. Leichter hätte man es noch, wenn man geradezu Texte componirte, die Worte wegstriche und so der Welt übergäbe, aber dann ist es nicht das rechte, sondern sogar eine Art Betrug, — man müßte denn damit eine Probe der musikalischen Gefühlsdeutlichkeit anstellen wollen und den Dichter, dessen Worte man verschwiege, veranlassen, der Composition seines Liedes einen neuen Text unterzulegen. Träfe er im letzten Falle mit dem alten zusammen, so wäre dies ein Beweis mehr für die Sicherheit des musikalischen Ausdruckes. Zu unsern Liedern! Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an. Das erste kommt an Lauterkeit und Schönheit der Empfindung dem in Edur im ersten Hefte beinahe gleich; denn dort quillt es noch näher von der ersten Quelle weg. Florestan sagte: „wer solches gesungen, hat noch langes Leben zu erwarten, sowohl bei Lebzeiten als nach dem Tode; ich glaube, es ist mir das liebste". Beim zweiten Lied fällt mir Jägers Abendlied von Goethe ein: „Im Felde schleich' ich still und wild, gespannt mein Feuerrohr u. s. w."; an zartem duftigem Bau erreicht es das des Dichters. Das dritte scheint mir weniger bedeutend, und fast wie ein Rundgesang in einer Lafontainischen Familienscene; indeß ist es echter unverfälschter Wein, der an der Tafel herumgeht, wenn auch nicht der schwerste und seltenste. Das vierte find' ich äußerst liebenswürdig, ein wenig traurig und in sich gekehrt, aber in der Ferne spricht Hoffnung und Heimath. In der französischen Ausgabe finden sich, wie in allen Stücken so vorzüglich in diesem, bedeutende Abweichungen von der deutschen, die indessen Mendelssohn nicht anzugehören scheinen. — Das nächste trägt etwas Unentschiedenes im Charakter, selbst in Form und Rhythmus, und wirkt demgemäß. Das letzte, eine venetianische Barcarole, schließt weich und leise das Ganze zu. — So wollet euch von Neuem der Gaben dieses edlen Geistes erfreuen! — 2.

W. Taubert. An die Geliebte. Acht Minnelieder für das Pianoforte.

Werk 16.

Der Componist gehört zu den Talenten, die, ohne irgend den Kampf und Haß der Parteien zu erregen, sich bei allen, Classikern wie Romantikern, Kennern wie Laien, Achtung und Ansehn erworben haben: zu den gebildeten Conservativen, die wohl mit voller Liebe am Alten hängen, aber auch Empfänglichkeit für neue Erscheinungen und Kraft zu eignen Anschauungen besitzen. Dies letzte offenbart sich namentlich in der obigen Composition von Neuem. Zwar find' ich schon in der reizend schwermüthigen Gmoll-Etude von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelssohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelssohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch andrer Weise aus. Nur hätt' ich (so wenig es im Ganzen verschlägt) statt der Ueberschrift „Minnelieder" eine bezeichnendere gewünscht; denn man kann wohl Lieder „ohne" Worte sagen, aber im Begriff Lied (ohne jenen Zusatz) liegt das Mitwirken der Stimme eingeschlossen. Vielleicht würd' ich die Musik einfach „Musik zu Texten von Heine u. s. w." genannt haben. Denn darin unterscheiden sie sich von den Mendelssohn'schen, daß sie durch Gedichte angeregt sind, während jene vielleicht umgekehrt zum Dichten anregen sollen.

Ich weiß nicht, ob die Musik dem vorgesetzten Gedichte vom Anfang bis Ende folgt, ob der Grundton der ganzen Poesie oder nur der Sinn der angeführten Mottos in der Musik nachgebildet ist; doch vermuth' ich bei den meisten das letzte.

Die Composition an und für sich muß Allen, die Treffliches, Echtes, Musikalisches lieben, von Grund aus empfohlen werden; ja hier und da greift sie wohl mit den Wurzeln noch tiefer, als die verwandten Lieder ohne Worte von M., in denen sich dagegen freilich die Blüthenzweige schlanker, freier und geistiger erheben: dort ist mehr in die Tiefe gebrochen, hier mehr in die Höhe erzogen.

Als schönstes, innigstes gilt mir das, was auch das leichteste ist: „Wenn ich mich lehn' an deine Brust, kommt's über mich wie Himmelslust". Eine musikalische Uebersetzung des Schlusses desselben Heine'schen Gedichtes: „Doch wenn du sagst: ich liebe dich, da muß ich weinen

bitterlich", möge sich der Componist für die Zukunft zurückgelegt haben.

In Nr. 2 dünkt mir das Accompagnement zu malerisch, äußerlich: jedenfalls sollte bei dem Uebergang nach Dur eine neue beruhigende Figur auftreten.

In Nr. 1 „Der Holdseligen, sonder Wank, sing' ich fröhlichen Minnesang" tritt die Musik gegen das freudige Hinausrufen der liebenden Seele zurück; auch wird es gegen die Mitte hin zu breit, nur am Schluß (von Emoll nach Asdur) erwärmt es wiederum.

Die übrigen Nummern sind mehr oder minder schöne, immer vom Herzen gehende Sänge; das einzige Nr. 5 würde ich, wenn es wegfiele, nicht vermissen.

Die Texte sind durchweg lyrisch.

„Die Wuth über den verlornen Groschen."

Rondo von Beethoven.

(Op. posthumum.)

Etwas Lustigeres gibt es schwerlich, als diese Schnurre. Hab' ich doch in einem Zug lachen müssen, als ich's neulich zum erstenmale spielte. Wie staunt' ich aber, als ich beim zweiten Durchspielen eine Anmerkung las des Inhalts: dieses unter L. v. Beethoven's Nachlasse vorgefundene Capriccio ist im Manuscripte folgendermaßen betitelt: „die Wuth über den verlornen Groschen, ausgetobt in einer Caprice". — O es ist die liebenswürdigste, ohnmächtigste Wuth, jener ähnlich, wenn man einen Stiefel nicht von den Sohlen herunterbringen kann und nun schwitzt und stampft, während der ganz phlegmatisch zu dem Inhaber oben hinaufsieht. — Aber hab' ich euch endlich einmal, Beethovener! — Ganz anders möcht' ich über euch wüthen und euch sammt und sonders anfühlen mit sanftester Faust, wenn ihr außer euch seid und die Augen verdreht und ganz überschwenglich sagt: B. wolle stets nur das Ueberschwengliche, von Sternen zu Sternen flieg' er, los des Irdischen. „Heute bin ich einmal recht aufgeknöpft", hieß sein Lieblingsausdruck, wenn es lustig in ihm herging. Und dann lachte er wie ein Löwe und schlug um sich, — denn er zeigte sich unbändig überall. Mit diesem Capriccio schlag' ich euch. Ihr werdet's gemein, eines Beethoven nicht würdig finden, eben wie die Melodie zu: „Freude schöner Götter-

funken" in der D moll-Symphonie, ihr werdet's verstecken weit, weit unter die Eroica! Und wahrlich hält einmal bei einer Auferstehung der Künste der Genius der Wahrheit die Wage, in welcher dies Groschencapriccio in der einen Schale und zehn der neuesten pathetischen Ouverturen in der andern lägen, — himmelhoch fliegen die Ouverturen. Eines aber vor Allem könnt ihr daraus lernen, junge und alte Componisten, was vonnöthen scheint, daß man euch manchmal daran erinnere: Natur, Natur, Natur! —

Der Psychometer.

Den Wenigsten der Leser dürfte der Portius'sche Psychometer[1] etwas Unbekanntes sein, obwohl ein Räthsel. Man soll nur in ihm keinen elenden Temperamentfisch suchen, der sich sehr zusammenkrümmte bei Sanguinischen, sondern, wie der Erfinder will, eine ordentlich auf wissenschaftlichem Weg gefundene Maschine, welche Naturell, Charakter des Experimentirten ohne tausend Worte und in den feinsten Schattirungen anzeigt, d. h. eine, die, nähme solche die Welt als stimmfähig an, ebenso bald von der Menschheit zertrümmert würde, wie sie selbst in mancher Beziehung zertrümmerte. Denn der Mensch will gar nicht wissen, was alles Herrliches an und in ihm ist.

Erstaunt, verdutzt ging ich vom Seelenmesser fort, die Treppe herunter, Manches erwägend. Er hat das Gute, daß man einmal eine Stunde über sich nachdenkt. Unter den vielen traurigen Wahrheiten, die mir gesagt wurden, war ich auf einige offenbare Schmeicheleien gestoßen. Man ist geneigt, sich für den zu halten, für den man gehalten wird. Nicht ungern gesteh' ich, daß mich die Maschine erfinderisch genannt. Die Musik lag zu nahe, als daß ich nicht an etwas denken sollen, was ähnlich mit Erfolg auf diese anzuwenden wäre. Mein ganzes Blut schoß auf bei dem Gedanken.

Zuerst dachte ich an die Verleger. Kaum find' ich Worte, sie auf die Größe der Realisirung einer solchen Erfindung aufmerksam zu machen. Stürzte z. B. ein jugendlicher Componist zur Thüre hinein, so würde der Händler das Manuscript ruhig in den Compositionsseelen-

1) Er war eine noch nicht erklärte Erfindung eines M. Portius, die damals in Leipzig viel von sich sprechen machte.

messer legen und, auf die unverrückt bleibende Magnetzunge fußend, dem Phantasten das „Nichtreflectirenkönnen" bemerken, ohne daß es im geringsten beleidigte. — Dann dachte ich an Vieles und an die Welt überhaupt. Ganze Zukunftsfrühlinge zogen an mir vorüber, denen im Uranus ähnlich, auf welchem einer 21 Jahre, 134 Tage und 12 Stunden dauert. Klar ward mir's, daß dann kein Mozartgenie in einer Kaufmannswiege verloren gehen, daß dann sämmtliche musikalische Cagliostros ohne weiteres aus der Welt gejagt würden — auf Apollotempeln stünden Statuen der Themis ohne Wage und Schwert, an Themisaltären opferten unverhüllte Aphroditen — wahrlich! Künstler und Kritiker trügen endlich den Regenbogen des ewigen Friedens, unter dem die Kunst hinschiffte, als glücklichste.

Lange experimentirt' ich, nahm an, verwarf. Glückliche Versuche drängten wieder. Wie Nicolaus Marggraf[1], als er den Demanten unter den Kohlen funkeln sah, rief ich oft in mir: „sollte wohl Gott so gütig sein gegen mich Sünder und Hund" — um es kurz zu machen, der Demant lag da und blitzte stark. —

Wie leicht es unter solchen Umständen ist, in Zeitungen zu schreiben, sieht Jeder. Die Welt liebt Autoritäten (zum Schaden beider), aber auch Wahrheit (zum Besten aller). Nun könnte es dieser einmal einfallen, jenen auf den Zahn zu fühlen und dann würden leicht wunderbare Dinge zur Sprache kommen. —

Vieles fragt man bei Werken, besonders vielerlei, — ob sie von Talent, ob sie von Schule, ob sie vom Selbsturtheil des Verfassers zeugen, endlich zu welcher Partei letzterer zu rechnen. —

Natürlich stellt der Psychometer Fragen wie folgende:

I. Zeigt Componist hervorstechendes Talent? —
II. Hat er seine Schule gemacht?
III. Hätte er mit seinem Werk zurückhalten sollen?
IV. Neigt sich selbiger zu den
1) Classikern,
2) Juste-Milieuisten,
3) Romantikern?

Die Antworten heißen nun:

1) „Komet" von Jean Paul.

a) nein (absolut negativ),
b) ich weiß nicht (relativ negativ),
c) ich glaube (relativ affirmativ),
d) gewiß (absolut affirmativ).

Ich schmeichle mir klar zu sein. Mag nun Jeder die Leistungen am Compositionen-Seelenmesser heiter und gründlich prüfen:

Beim ersten der unten angeführten Werke antwortete auf I=d, auf II=d, auf III=a, IV schwankt zwischen 1 und 3. — Wie freudig fand ich mein eigenes Urtheil auch in den folgenden Werkeigenschaften bestätigt, von denen ich einzelne nenne, als: clavierschön, sauber gearbeitet, verständig, gestalt- und gehaltvoll, etwas spohrisch, zurückhaltend, geistreich, edel, der wärmsten Empfehlung werth. Zu „zurückhaltend" erlaube ich mir den Zusatz, daß der Psychometer vielleicht die Sordinen meint, die der Componist seinen Melodieen auffetzt. Es fehlt keineswegs die Lust der Jugend, ihr lautes Hinausrufen, aber es scheint als fürchte er, die Welt möge seine Stimme noch nicht als voll anerkennen, — daher man in einzelnen Stellen, die sich in entfernte Tonarten wagen, eine gewisse Angst spürt, ob er sich auch zur rechten Zeit herauswickeln werde. Dies soll weniger einen Talentfehler, als einen Charakterzug bezeichnen.

Bei den zweiten berichte ich kurz so. Mit I correspondirt b, mit II=d, mit III=b. Auf IV schweigt alles. Die Aussagen des Psychometer ließen sich in folgenden zusammenfassen. Es gibt Kopfwalzer, Fußwalzer, Herzwalzer. Die ersten schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen; sie gehen etwas aus C- und F dur. Die zweiten sind die Strauß'schen, an denen alles wogt und springt, — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein ein, die Tänze scheinen selbst mit zu tanzen; ihre Tonarten sind D dur, A dur. Die letzte Classe machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und an tausend Liebes. Die vorliegenden gehören mehr zur ersten Gattung als zur letzten, zur zweiten gar nicht.

Nun lud ich die 8 Romanzen und Adagios in die Maschine. Mit

guter Absicht und um sie im Springurtheil, was jetzt beliebt ist, zu versuchen, steckt' ich ein Orgelstück als Matrone zwischen Policinells. Die herrlichsten Resultate blieben nicht aus.

Auf I kam a, auf II=c, auf III=c, auf IV entschieden 1. Der Psychometer fuhr etwas dunkel fort: — man kann Gutes im Stillen wirken, aber man soll nicht alles im Ganzen bedeutend nehmen; dadurch wird dem Bessern Platz genommen — Mittelstimmen müssen da sein: offenbar geht aber die eigentliche Melodie verloren, schreien jene so stark (es ist das wohl tiefer zu beziehen, als auf die Mittelstimmen im Werk). — Dennoch schadet guter Wille, sollte er auch nicht durch Talentkraft unterstützt sein, der Kunst seltener als talentvolle Anmaßung. Der Biene vergibt man den Stachel des Honigrüssels halber, der Wespe jenen nicht, weil ihr dieser fehlt. Nun fliegt noch eine Mittelclasse herum, ohne viel zu arbeiten, viel zu schaden. Man soll diese, schwirren sie uns nicht gerade unbequem vorm Auge, nicht gleich niederschlagen.

Als ich die Allegresse einhob, bewegte sich alles rührig, — c nach I, d nach II, a nach III, IV nach 2. Nun hörte ich dieses: „Die Uebersetzung der deutschen Fröhlichkeit in gladness, giocondità, l'allegresse wäre kaum nöthig gewesen. Hätte man gespielt, so müßte man sagen: das ist ein hurtig fröhlich Ding. Flattere nur zu, du Schmetterlingmädchen, du würdest die Farbe verlieren, griffe man dich hart an."

Jetzt war die Maschine etwas ermattet. Als ich aber die Tänze einlegte, gerieth sie in sichtbare Unruhe. Es respondirte auf I=c, auf II=a, auf III=d. Auf IV sprach 3 stark an. Folgendes erfuhr ich: — „Er empfinde viel, aber meist falsch — trotz einzelner Mondblitze tappe er im Dunkeln, erwische wohl hier und da eine Blume, aber auch Stroh — Vieles würde man für offenbaren Spaß halten müssen, ergebe sich nicht aus dem Ganzen, daß es ernstlich gemeint war — er ziele gut, mache aber (wie ungeübte Schützen) beim Losdrücken die Augen zu — da er noch zu lernen habe, so möge ihm das Geständniß, daß Psychometer diese querspringenden poetischen Kobolde oft einem Dutzend gelehrter Mattaugen, Spitznasen vorziehe, ein aufmunterndes sein."

Und so hätte ich nichts zu thun, als die Titel abzuschreiben, sowie meinen eigenen.

C. Krägen, 3 Polonoises p. le Pft. Oe. 9.

Hartknoch, 6 gr. Valses, p. le Pft. Oe. 9.

C. Geisler, 8 Romanzen und Adagio's für Physharmonica oder Orgel. Op. 11.

J. Otto, l'Allegresse. Rondoletto p. le Pft. Oe. 19.

E. Güntz, Tänze für das Pft.

Florestan.

Charakteristik der Tonarten.

Man hat dafür und dagegen gesprochen; das Rechte liegt wie immer mitten innen. Man kann ebenso wenig sagen, daß diese oder jene Empfindung, um sie sicher auszudrücken, gerade mit dieser oder jener Tonart in die Musik übersetzt werden müsse (z. B. wenn man theoretisch beföhle, rechter Ingrimm verlange Cis moll und dgl.), als Zelter'n beistimmen, wenn er meint, man könne in jeder Tonart jedes ausdrücken. Schon im vorigen Jahrhunderte hat man zu analysiren angefangen; namentlich war es der Dichter C. D. Schubart, der in den einzelnen Tonarten einzelne Empfindungs-Charaktere ausgeprägt gefunden haben wollte. So viel Zartes und Poetisches in dieser Charakteristik sich findet, so hat er für's erste die Hauptmerkmale der Charakterverschiedenheit in der weichen und harten Tonleiter ganz übersehen, sodann stellte er zu viel kleinlich-specialisirende Epitheten zusammen, was sehr gut wäre, wenn es damit seine Richtigkeit hätte. So nennt er E moll ein weiß gekleidetes Mädchen mit einer Rosaschleife am Busen; in G moll findet er Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, mißmuthiges Nagen am Gebiß. Nun vergleiche man die Mozart'sche G moll-Symphonie, diese griechisch schwebende Grazie, oder das G moll-Concert von Moscheles und sehe zu! — Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Composition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht. Man spiele z. B. den „Sehnsuchtswalzer“ in A dur oder den „Jungfernchor“ in H dur! — die neue Tonart wird etwas Gefühlwidriges

haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll. Der Proceß, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen läßt, ist unerklärbar, wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß gibt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben ohne viel nachzudenken. Sollten sich aber wirklich in den verschiedenen Epochen gewisse Stereotyp-Charaktere der Tonarten ausgebildet haben, so müßte man in derselben Tonart gesetzte, als classisch geschätzte Meisterwerke zusammenstellen und die vorherrschende Stimmung unter einander vergleichen; dazu fehlt natürlich hier der Raum. Der Unterschied zwischen Dur und Moll muß vorweg zugegeben werden. Jenes ist das handelnde, männliche Princip, dieses das leidende, weibliche. Einfachere Empfindungen haben einfachere Tonarten; zusammengesetzte bewegen sich lieber in fremden, welche das Ohr seltener gehört. Man könnte daher im ineinanderlaufenden Quintenzirkel das Steigen und Fallen am besten sehen. Der sogenannte Tritonus, die Mitte der Octave zur Octave, also Fis, scheint der höchste Punkt, die Spitze zu sein, die dann in den B-Tonarten wieder zu dem einfachen, ungeschminkten Cdur herabsinkt.

Aphorismen.

Das Beherrschende.

Schon längst war es mir aufgefallen, daß in Field's Compositionen so selten Triller vorkommen, oder nur schwere, langsame. Es ist so. Field übte ihn tagtäglich mit großem Fleiß in einem Londoner Instrumentmagazin, als ein stämmiger Geselle sich über das Instrument lehnt und stehend einen so schnellen, runden schlägt, daß Jener das Magazin verläßt mit der Aeußerung: kann der es, brauch' ich es nicht zu lernen. — Sollte aber hierin und in ähnlichem nicht der tiefere Sinn zu erkennen sein, daß der Mensch sich eigentlich nur vor dem beugt, was mechanisch nicht nachzuahmen ist? F—n.

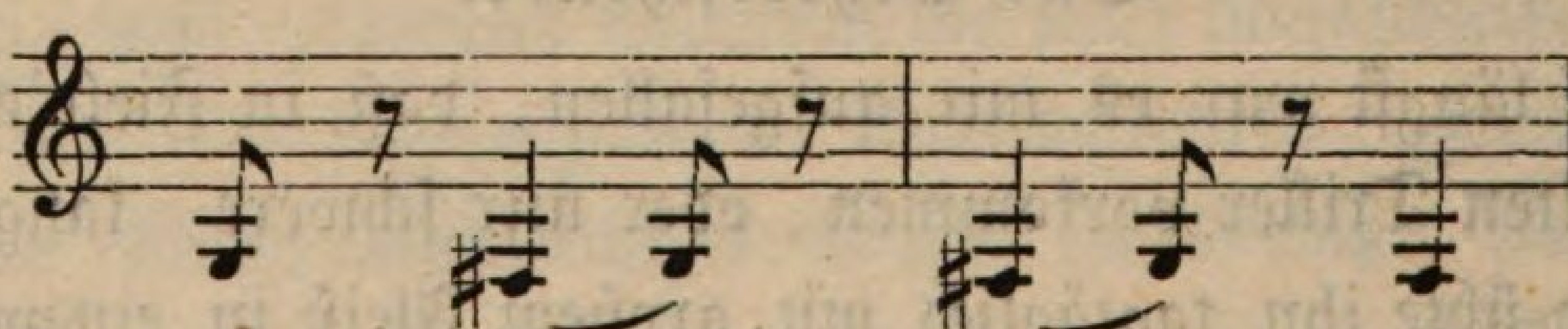
Dilettantismus.

Hüte Dich, Eusebius, den vom Kunstleben unzertrennlichen Dilettantismus (im bessern Sinn) zu gering anzuschlagen. Denn der Ausspruch: „kein Künstler, kein Kenner“ muß so lang als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweist, in der die Kunst ohne jene Wechselwirkung geblüht habe. R—o.

Das Komische in der Musik.
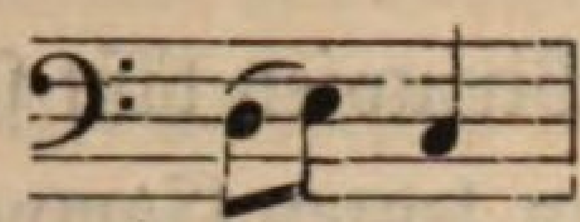
Die weniger gebildeten Menschen sind im Ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, oder (was mitten inne liegt) Wehmuth herauszuhören, die feineren Schattirungen der Leidenschaft aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen 2c., zu finden nicht im Stande, daher ihnen auch das Verständniß von Meistern, wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird. So glaub' ich in einzelnen moments musicals von Schubert sogar Schneiderrechnungen zu erkennen, die er nicht zu bezahlen im Stande, so ein spießbürgerlicher Verdruß schwebt darüber. In einem seiner Märsche meinte Eusebius ganz deutlich den ganzen österreichischen Landsturm mit Sackpfeifen vorn und Schinken und Würsten am Bajonette zu erkennen. Doch ist das zu subjectiv.

Von rein komischen Instrumentaleffecten führ' ich aber an die in der Octave gestimmten Pauken im Scherzo der D moll-Symphonie, die Hornstelle
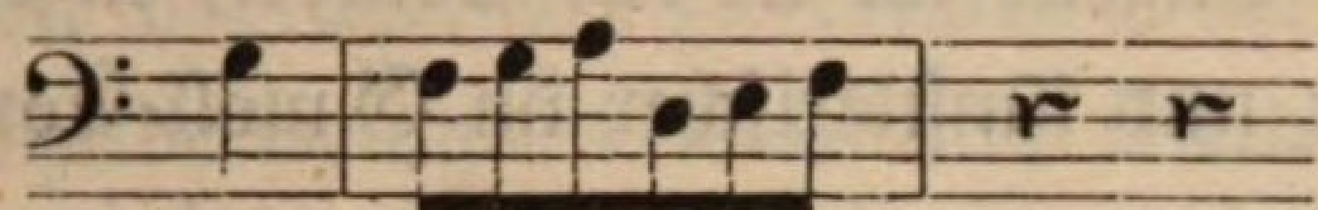


in dem der A dur-Symphonie von Beethoven, überhaupt die verschiedenen Einschnitte in D dur im langsamen Tempo, mit denen er plötzlich aufhält und zu dreimalen erschreckt (wie denn der ganze letzte Satz derselben Symphonie das Höchste im Humor ist, was die Instrumentalmusik aufzuweisen), dann das Pizzicato im Scherzo der C moll-Symphonie, obwohl etwas dahinter dröhnt.

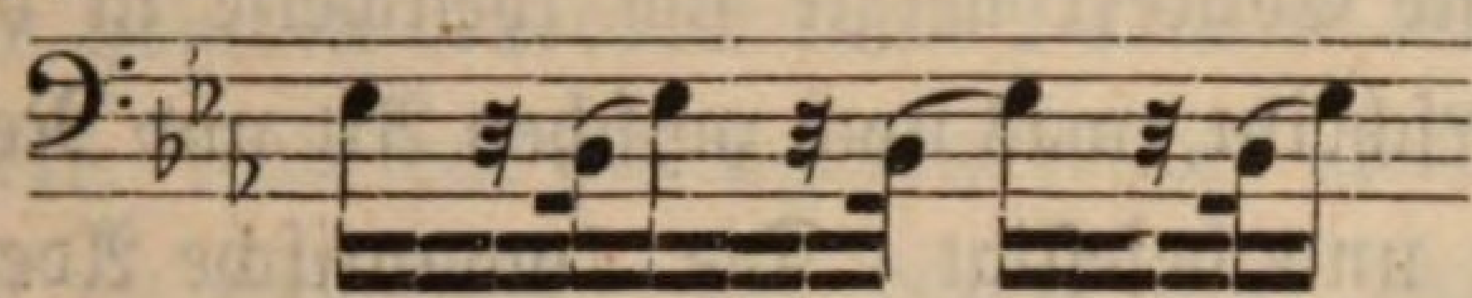
So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F dur-Symphonie ein ganzes wohlbekanntes und geübtes Orchester zu lachen an, weil es in der Baßfigur



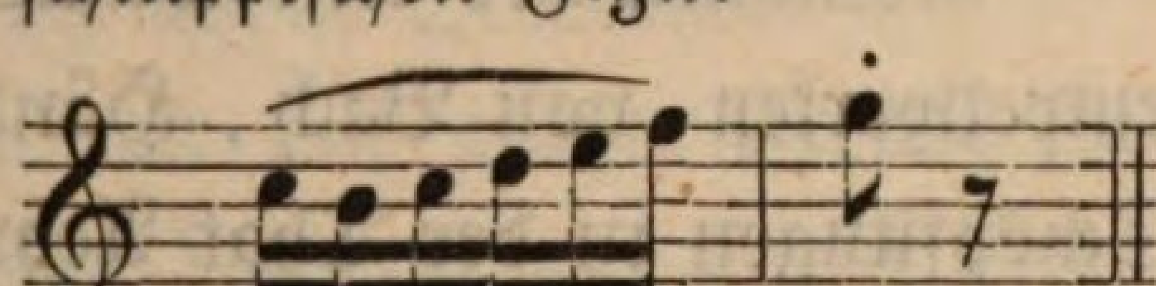
den Namen eines geschätzten Mitglieds (Belcke) zu hören fest behauptet. Auch die fragende Figur



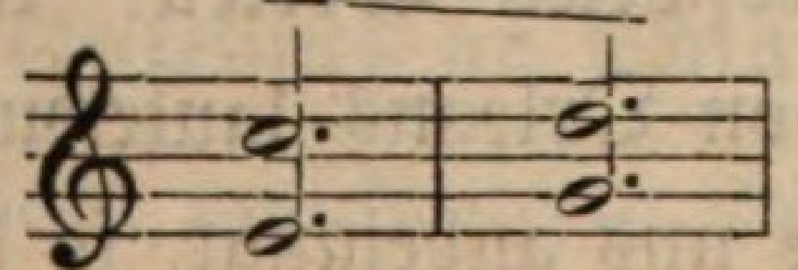
im Contraviolon der C moll-Symphonie wirkt lustig. Die im Adagio der B dur-Symphonie



ist zumal im Baß oder in der Pauke ein ordentlicher Falstaff. Einen humoristischen Eindruck bringt auch der letzte Satz im Quintett (Werk 29) hervor von der schnippischen Figur



an bis zum plötzlichen Eintritt des Zweivierteltactes, der den gegenkämpfenden Sechsachtler durchaus niedermachen will. Gewiß ist, daß Beethoven im Andante scherzoso selbst eintritt (wie etwa Grabbe mit der Laterne in seinem Lustspiel) oder ein Selbstgespräch hält, das sich anfängt: Himmel — was hast du da angerichtet! — da werden die Perücken die Köpfe schütteln (eigentlich umgedreht) &c. Gar spaßhaft sind dann die Schlüsse im Scherzo der A dur-Symphonie, im Allegretto der achten. Man sieht den Componisten ordentlich die Feder wegwerfen, die wahrscheinlich schlecht genug gewesen. Dann die Hörner am Schluß des Scherzo der B-Symphonie, die mit



noch einmal wie recht ausholen wollen. Wie viel findet sich dann im Haydn (im idealischen Mozart weniger). Unter den Neueren darf, außer Weber, namentlich Marschner nicht unerwähnt bleiben, dessen Talent zum Komischen sein lyrisches bei weitem zu überragen scheint.

Florestan.

J. Moscheles.

(Concert am 9. October 1835.)

Ueber ältere bekannte Virtuosen läßt sich selten etwas Neues sagen. Moscheles hat jedoch in seinen letzten Compositionen einen Gang genommen, der nothwendig auf seine Virtuosität einwirken mußte. Wie er sonst sprudelte voll Jugend im Es dur-Concert, in der Es dur-Sonate, hierauf besonnener und künstlerischer im G moll-Concert und in seinen Etuden bildete, so betritt er jetzt dunklere, geheimnißvollere Bahnen, unbekümmert, ob dies dem großen Haufen gefalle, wie er früher that. Schon das fünfte Concert neigte sich theilweise in das Romantische, in den jüngsten erscheint, was noch zwischen Alt und Neu schwankte, als völlig ausgebaut und befestigt. Die romantische Ader, die sich hier durchzieht, ist aber nicht eine, die, wie in Berlioz, Chopin u. A., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorauseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, — Romantik des Alterthums, wie sie uns kräftig in den gothischen Tempelwerken von Bach, Händel, Gluck anschaut. Hierin haben seine Schöpfungen in der That Aehnlichkeit mit manchen Mendelssohn'schen, der freilich noch in erster Jugendrüstigkeit schreibt. Ueber das, was man an jenem Abende gehört, sich ein untrügliches Urtheil zutrauen zu können, vermöchten wohl Wenige. Der Beifall des Publicums war kein bacchantischer, es schien sogar in sich gekehrt und seine Theilnahme dem Meister durch höchste Aufmerksamkeit zeigen zu wollen. Zu großer Begeisterung indeß brauste es nach dem Duo auf, das Moscheles und Mendelssohn spielten, nicht allein wie zwei Meister, auch wie zwei Freunde, einem Adlerpaare gleich, von dem der eine jetzt sinkt, jetzt steigt, einer den andern kühn umkreisend. Die Composition, dem Andenken Händel's gewidmet, halten wir für eine der gelungensten und originellsten von Moscheles' Werken. Ueber die Ouverture zur Schiller'schen Jungfrau von Orleans lauteten die Urtheile, selbst der Kenner, verschieden; was uns anbelangt, so baten wir M. im Stillen um Verzeihung, daß wir vorher nach dem Clavierauszug geurtheilt, der zu arm gegen das glänzende Orchester absticht. Ein Weiteres gehört in die Rubrik der eigentlichen Kritik, — für heute nur so viel, daß wir das Hirtenmädchen erkannt haben, von da, wo es sich den Panzer umschnürt, bis es als schöne Leiche unter Fahnen eingesenkt wird, und

daß wir in der Ouverture allerdings einen echt tragischen Zug finden. Außerdem trug der Künstler den ersten Satz aus einem neuen „pathetischen" Concert und ein ganzes „phantastisches" vor, die man ebenso gut Duos für Pianoforte und Orchester nennen könnte, so selbstständig tritt dieses auf. Wir halten beide für so bedeutende Werke, dazu in der Form von früheren durchaus abweichend, daß wir wünschen, sie bald mit eignen Händen überwältigen zu können, um die hohe Meinung, die wir bis auf einzelne weniger erwärmende Stellen von ihnen hegen, ganz fest zu stellen. — Ueber die Spielweise dieses Meisters, die Elasticität seines Anschlags, die gesunde Kraft im Tone, die Sicherheit und Besonnenheit im höheren Ausdruck kann Niemand in Zweifel sein, der ihn einmal gehört. Und was etwa gegen früher an Jugendschwärmerei und überhaupt an Sympathie für die jüngste phantastische Art des Vortrags abgehen soll, ersetzt vollkommen der Mann an Charakterschärfe und Geistesstrenge. In der freien Phantasie, mit der er den Abend schloß, glänzten einige schöne Momente. —

Noch gedenken wir mit großer Freude eines Genusses, den uns einige Tage vor dem Concerte die seltene Vereinigung dreier Meister und eines jungen Mannes, der einer zu werden verspricht, zum Zusammenspiel des Bach'schen Dmoll-Concertes für drei Claviere bereitete. Die drei waren Moscheles, Mendelssohn und Clara Wieck, der vierte Hr. Louis Rakemann aus Bremen. Mendelssohn accompagnirte als Orchester. Herrlich war das anzuhören.

Schwärmbriefe. [1]

1.

Eusebius an Chiara.

Zwischen all' unsern musikalischen Seelenfesten guckt denn doch immer ein Engelskopf hindurch, der dem einer sogenannten Clara bis auf den Schalkzug um das Kinn mehr als ähnlich sieht. Warum bist du nicht bei uns und wie magst du gestern Abend an uns Firlenzer gedacht

1) „Wahrheit und Dichtung" könnten auch diese Briefe heißen. Sie betreffen die ersten unter Mendelssohn's Leitung gehaltenen Gewandhausconcerte im October 1835.

haben von der „Meeresstille“ an bis zum auflodernden Schluß der Bdur-Symphonie!

Außer einem Concerte selbst wüßt' ich nichts Schöneres, als die Stunde vor demselben, wo man sich mit den Lippenspitzen ätherische Melodieen vorsummt, sehr behutsam auf den Zehen auf- und abgeht, auf den Fensterscheiben ganze Ouverturen aufführt. . . Da schlägt's drei Viertel. Und nun wandelte ich mit Florestan die blanken Stufen hinauf. Sebb, sagte der, auf Vieles freu' ich mich diesen Abend, erstens auf die ganze Musik selbst, nach der es einen dürstet nach dem dürren Sommer, dann auf den F. Meritis, der zum erstenmal mit seinem Orchester in die Schlacht zieht, dann auf die Sängerin Maria und ihre vestalische Stimme, endlich auf das ganze Wunderdinge erwartende Publicum, auf das ich, wie du weißt, sonst nur zu wenig gebe . . . Bei „Publicum“ standen wir vor dem alten Castellan mit dem Comthurgesicht, der viel zu thun hatte und uns endlich mit verdrüßlichem Gesicht einließ, da Florestan wie gewöhnlich seine Karte vergessen. Als ich in den goldglänzenden Saal eintrat, mag ich, meinem Gesichte nach zu urtheilen, vielleicht folgende Rede gehalten haben: Mit leisem Fuße tret' ich auf: denn es dünkt mir, als quöllen da und dort die Gesichter jener Einzigen hervor, denen die schöne Kunst gegeben ist, Hunderte in demselben Augenblicke zu erheben und beseligen. Dort seh' ich Mozart, wie er mit den Füßen stampft bei der Symphonie, daß die Schuhschnalle losspringt, dort den Altmeister Hummel phantasirend am Flügel, dort die Catalani, wie sie den Shawl sich abreißt, da ein Teppich zur Unterlage vergessen war, dort Weber, dort Spohr und manche Andere. Und da dacht' ich auch an dich, Chiara, Reine, Helle, — wie du sonst aus deiner Loge herunterforschtest mit der Lorgnette, die dir so wohl ansteht. Mitten unter den Gedanken traf mich Florestan's Zornauge, der an seiner alten Thürecke angewachsen stand, und in dem Zornauge stand ohngefähr dieses: „daß ich dich endlich einmal wieder zusammen habe, Publicum, und aufeinander hetzen kann . . . schon längst, Oeffentliches, wollt' ich Concerte für Taubstumme errichten, die dir zur Richtschnur dienen könnten, wie sich zu betragen in Concerten, zumal in den schönsten . . wie Tsing-Sing solltest du zum Pagoden versteinert werden, fiel' es dir ein, etwas von den Dingen, die du im Zauberland der Musik gesehn, weiter zu erzählen“ u. s. w. Meine Betrachtung unter-

brach die plötzliche Todtenstille des Publicums. F. Meritis trat vor. Es flogen ihm hundert Herzen zu im ersten Augenblicke.

Erinnerst du dich, als wir des Abends von Padua weg die Brenta hinabfuhren; die italienische Gluthnacht drückte einem nach dem andern das Auge zu. Da am Morgen rief plötzlich eine Stimme: ecco, ecco, Signori, Venezia! — und das Meer lag vor uns ausgebreitet, still und ungeheuer, aber am äußersten Horizonte spielte ein feines Klingen auf und nieder, als sprächen die kleinen Wellen mit einander im Traume. Sieh, also weht und webt es in der „Meeresstille“ [1], man schläfert ordentlich dabei und ist mehr Gedanke, als denkend. Der Beethoven'sche Chor nach Goethe und das accentuirte Wort klingt beinah' rauh gegen diesen Spinnenwebeton der Violinen. Nach dem Schluß hin löst sich einmal eine Harmonie los, wo den Dichter wohl das verführerische Auge einer Nereustochter angeschaut haben mag, ihn hinabzuziehen, — aber da zum erstenmal schlägt eine Welle höher auf und das Meer wird nach und nach aller Orten gesprächiger, und nun flattern die Segel und die lustigen Wimpel und nun halloh fort, fort, fort . . . „Welche Ouverture von F. Meritis mir die liebste?“ fragte mich ein Einfältiger und da verschlangen sich die Tonarten Emoll, Hmoll und Ddur wie zu einem Graziendreiklang, und ich wußte keine bessere Antwort, als die beste „jede“. Der F. Meritis dirigirte, als hätt' er die Ouverture selbst componirt und das Orchester spielte darnach; doch fiel mir der Ausspruch Florestans auf: es hätte etwa so gespielt, wie er, als er aus der Provinz weg zum Meister Raro in die Lehre gekommen; „meine fatalste Krisis (fuhr er fort) war dieser Mittelzustand zwischen Kunst und Natur; feurig, wie ich stets auffaßte, mußt' ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach: nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talent wurde; glücklicherweise dauerte die Krisis nicht lange“. Mich für meine Person störte in der Ouverture, wie in der Symphonie, der Tactirstab [2] und ich stimmte Florestan bei, der meinte: in der Symphonie müsse das Orchester wie eine

1) Ouverture von Mendelssohn.

2) Die Orchesterwerke wurden in der Zeit vor Mendelssohn, wo Matthäi an der Spitze stand, ohne tactirenden Dirigenten aufgeführt.

Republik dastehen, über die kein Höherer anzuerkennen. Doch wär's eine Lust, den F. Meritis zu sehen, wie er die Geisteswindungen der Compositionen vom Feinsten bis zum Stärksten vorausnüancirte mit dem Auge und als Seligster voranschwamm dem Allgemeinen, anstatt man zuweilen auf Capellmeister stößt, die Partitur sammt Orchester und Publicum zu prügeln drohen mit dem Scepter. — Du weißt, wie wenig ich die Streite über Temponahme leiden mag und wie für mich das innere Maaß der Bewegung allein unterscheidet. So klingt das schnellere Allegro eines Kalten immer träger, als das langsamere eines Sanguinischen. Beim Orchester kommen aber auch die Massen in Anschlag: rohere, dichtere vermögen dem Einzelnen wie dem Ganzen mehr Nachdruck und Bedeutung zu geben; bei kleineren, feineren hingegen, wie unserm Firlenzer, muß man dem Mangel der Resonanz durch treibende Tempos zu Hülfe kommen. Mit einem Worte, das Scherzo der Symphonie schien mir zu langsam; man merkte das auch recht deutlich dem Orchester an der Unruhe an, mit der es ruhig sein wollte. Doch was kümmert dich das in deinem Mailand und wie wenig im Grund auch mich, da ich mir ja das Scherzo zu jeder Stunde so denken kann, wie ich eben will. Du frägst, ob Maria dieselbe Theilnahme, wie früher, in Firlenz finden würde. Wie kannst du daran zweifeln? — nur hatte sie eine Arie gewählt, die ihr mehr als Künstlerin Ehre, denn als Virtuosin Beifall brachte. Auch spielte ein westphälischer Musikdirector ein Violinconcert von Spohr, gut, aber zu blaß und hager. Daß eine Veränderung in der Regie vorgegangen, wollte Jeder aus der Wahl der Stücke sehen; wenn sonst gleich in ersten Firlenzer Concerten italienische Papillons um deutsche Eichen schwirrten, so standen diese diesmal ganz allein, so kräftig wie dunkel. Eine gewisse Partei wollte darin eine Reaction sehen; ich halt' es eher für Zufall als Absicht. Wir wissen alle, wie es Noth thut, Deutschland gegen das Eindringen deiner Lieblinge zu schützen; indessen gescheh' es mit Vorsicht und mehr durch Aufmunterung der vaterländischen Jugendgeister, als durch unnütze Vertheidigung gegen eine Macht, die wie eine Mode aufkömmt und vergeht. Eben zur Mitternachtsstunde tritt Florestan herein mit Jonathan, einem neuen Davidsbündler, sehr gegen einander fechtend über Aristokratie des Geistes und Republik der Meinungen. Endlich hat Florestan einen Gegner gefunden, der ihm

Diamanten zu knacken gibt. Ueber diesen Mächtigen erfährst du später mehr.

Für heute genug. Vergiß nicht, manchmal auf dem Kalender den 13. August nachzusehen, wo eine Aurora deinen Namen mit meinem verbindet. Eusebius.

2.

An Chiara.

Der Briefträger wuchs mir zur Blume entgegen, als ich das roth-schimmernde »Milano« auf deinem Briefe sah. Mit Entzücken gedenk' auch ich des ersten Eintritts in das Scalatheater, als gerade Rubini mit der Méric-Lalande sang. Denn italienische Musik muß man unter italienischen Menschen hören; deutsche genießt sich freilich unter jedem Himmel.

Ganz richtig hatt' ich im Programme zum vorigen Concerte keine Reactionsabsicht gelesen, denn schon die künftigen brachten Hesperidisches. Dabei belustigt mich am meisten der Florestan, der sich wahrhaftig dabei ennüyirt und nur aus Hartnäckigkeit gegen einige Händel- und andre -ianer, die so reden, als hätten sie den Samson selbst componirt im Schlafrock, nicht geradezu einhaut in das Hesperidische, sondern es etwa mit „Fruchtdessert" oder „Tizianischem Fleisch ohne Geist" u. dgl. vergleicht, freilich in so komischem Tone, daß man laut lachen könnte, ragte nicht sein Adlerauge herunter. „Wahrlich" (meinte er gelegentlich), „sich über Italienisches zu ärgern, ist längst aus der Mode, und überhaupt warum in Blumenduft, der herfliegt und fortfliegt, mit Keulen einschlagen? Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens, oder eine voll tanzender Pesaroschwäne. Nur wundert mich zweierlei, erstens: warum die Sängerinnen, die doch nie wissen, was sie singen sollen (ausgenommen Alles oder Nichts), warum sie sich nicht auf Kleines capriciren, etwa auf ein Lied von Weber, Schubert, Wiedebein, — dann: die Klage deutscher Gesangcomponisten, daß von Ihrem so wenig in Concerten vorkäme, warum sie denn da nicht an Concert-Stücke, -Arien, -Scenen denken und dergleichen schreiben?" — Die Sängerin (nicht Maria), die etwas aus Torwaldo sang, fing ihr: Dove son? Chi m'aita? mit

solchem Zittern an, daß es in mir antwortete: „in Firlenz, Beste; aide-toi et le ciel t'aidera!" Aber dann kam sie in glücklichen Zug und das Publicum in ein aufrichtiges Klatschen. „Hielten sich" (streute Florestan ein), „deutsche Sängerinnen nur nicht für Kinder, die nicht gesehen zu werden glauben, wenn sie sich die Augen zuhalten; aber so stecken sie sich meistens so stillheimlich hinter das Notenblatt, daß man gerade recht aufpaßt auf das Gesicht und nun gewahrt, welch' Unterschied zwischen deutschen und den italienischen Sängerinnen, die ich in der Mailänder Akademie mit so schön rollenden Augen einander ansingen sah, daß mir bangte, die künstlerische Leidenschaft möchte ausschlagen; das letzte übertreib' ich, aber etwas von der dramatischen Situation wünscht' ich in deutschen Augen zu lesen, etwas von Freude und Schmerz in der Musik; schöner Gesang aus einem Marmorgesicht läßt am inwendigen Besten zweifeln; ich meine das so im Allgemeinen". Da hättest du den Meritis mit dem Mendelssohn'schen G moll-Concert spielen sehen sollen! Der setzte sich harmlos wie ein Kind an's Clavier hin und nun nahm er ein Herz nach dem andern gefangen und zog sie in Schaaren hinter sich her, und als er sie frei gab, wußte man nur, daß man an einigen griechischen Götterinseln vorbeigeflogen und sicher und glücklich wieder in den Firlenzer Saal abgesetzt worden war. „Ein recht seliger Meister seid ihr in eurer Kunst", meinte Florestan zum Meritis am Schluß und sie hatten beide Recht. . . Meinen Florestan, der kein Wort über das Concert zu mir gesprochen, erkannt' ich gestern recht schön. Ich sah ihn nämlich in einem Buche blättern und etwas auszeichnen. Als er fort war, las ich, wie er zu einer Stelle seines Tagebuches „über Manches in der Welt läßt sich gar nichts sagen, z. B. über die C dur-Symphonie mit Fuge von Mozart, über Vieles von Shakspeare, über Einiges von Beethoven" an den Rand geschrieben, „über Meritis, wenn er das Concert von M. spielt". — Sehr ergötzten wir uns an einer Weber'schen Kraft-Ouverture, der Mutter so vieler nachhinkenden Stifte, desgleichen an einem Violinconcert, vom jungen * * * gespielt; denn es thut wohl, bei einem Strebenden mit Gewißheit vorauszusagen, sein Weg führe zur Meisterschaft. Von Jahr-ein Jahr-aus Wiederholtem, Symphonieen ausgenommen, unterhalt' ich dich nicht. Dein früherer Ausspruch über Onslow's Symphonie in A, daß du sie, nur zweimal gehört, jetzt Tact

vor Tact auswendig wüßtest, ist auch der meine, ohne den eigentlichen Grund von diesem schnellen Sich-einprägen zu wissen. Denn einestheils seh' ich, wie die Instrumente noch zu sehr an einander kleben und zu verschiedenartige auf einander gehäuft sind, anderntheils fühlen sich dennoch die Haupt- wie Nebensachen, die Melodieenfäden so stark durch, daß mir eben dieses Aufdrängen des letztern bei der dicken Instrumentencombination sehr merkwürdig erscheint. Es waltet hier ein Umstand, über den ich mich, da er mir selbst geheim, nicht deutlich ausdrücken kann. Doch regt es dich vielleicht zum Nachsinnen an. Am wohlsten befind' ich mich im vornehmen Ballgetümmel der Menuett, wo Alles blitzt von Diamanten und Perlen; im Trio seh' ich eine Scene im Cabinet und durch die oftmals geöffnete Ballsaalthüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Wie? — Dies hebt mich ja ganz bequem in die A dur-Symphonie von Beethoven, die wir vor Kurzem gehört. Mäßig entzückt gingen wir noch spät Abends zum Meister Raro. Du kennst Florestan, wie er am Clavier sitzt und während des Phantasirens wie im Schlafe spricht, lacht, weint, aufsteht, von vorn anfängt u. s. w. Zilia war im Erker, andre Davidsbündler in verschiedenen Gruppen da und dort. Viel wurde verhandelt. „Lachen" (so fing Florestan an und zugleich den Anfang der A dur-Symphonie), „lachen mußt' ich über einen dürren Actuarius, der in ihr eine Gigantenschlacht fand, im letzten Satze deren effective Vernichtung, am Allegretto aber leise vorbeischlich, weil es nicht paßte in die Idee, — lachen überhaupt über die, die da ewig von Unschuld und absoluter Schönheit der Musik an sich reden — (freilich soll die Kunst unglückliche Lebens-Octaven und Quinten nicht nachspielen, sondern verdecken, freilich find' ich in [z. B. Marschner's] Heiligenarien oft Schönheit, aber ohne Wahrheit, und in Beethoven [nur selten] manchmal die letzte ohne die erste). — Am meisten jedoch zuckt es mir in den Fingerspitzen, wenn Einige behaupten, Beethoven habe sich in seinen Symphonieen stets den größten Sentiments hingegeben, den höchsten Gedanken über Gott, Unsterblichkeit und Sternenlauf, während der genialische Mensch allerdings mit der Blüthenkrone nach dem Himmel zeigt, die Wurzeln jedoch in seiner geliebten Erde ausbreitet. Um auf die Symphonie zu kommen, so ist die Idee gar nicht von mir, sondern von Jemandem in einem alten Hefte der Cäcilia (aus vielleicht zu großer Delicatesse gegen Beet-

hoven, die zu ersparen gewesen, in einen feinen gräflichen Saal oder so etwas versetzt) . . . es ist die lustigste Hochzeit, die Braut aber ein himmlisch Kind mit einer Rose im Haar, aber nur mit einer. Ich müßte mich irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäste zusammenkämen, sich sehr begrüßten mit Rückenkommas, sehr irren, wenn nicht lustige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäumen mit bunten Bändern Freude herrsche über die Braut Rosa, — sehr darin irren, wenn nicht die blasse Mutter sie mit zitterndem Blicke wie zu fragen schiene: »weißt du auch, daß wir uns trennen müssen?« und wie ihr dann Rosa ganz überwältigt in die Arme stürzt, mit der andern Hand die des Jünglings nachziehend . . . Nun wird's aber sehr still im Dorfe draußen (Florestan kam hier in das Allegretto und brach hier und da Stücke heraus), nur ein Schmetterling fliegt einmal durch oder eine Kirschblüthe fällt herunter . . . Die Orgel fängt an; die Sonne steht hoch, einzelne langschiefe Strahlen spielen mit Stäubchen durch die Kirche, die Glocken läuten sehr — Kirchgänger stellen sich nach und nach ein — Stühle werden auf- und zugeklappt — einzelne Bauern sehen sehr scharf in's Gesangbuch, andre an die Emporkirchen hinauf — der Zug rückt näher — Chorknaben mit brennenden Kerzen und Weihkessel voran, dann Freunde, die sich oft umsehen nach dem Paare, das der Priester begleitet, die Eltern, Freundinnen und hinterher die ganze Dorfjugend. Wie sich nun Alles ordnet und der Priester an's Altar steigt und jetzt zur Braut und jetzt zum Glücklichsten redet, und wie er ihnen vorspricht von den Pflichten des Bundes und dessen Zwecken, und wie sie ihr Glück finden möchten in Eintracht und Liebe, und wie er sie dann fragt nach dem »Ja«, das so viel nimmt für ewige Zeiten, und sie es ausspricht fest und lang — laßt es mich nicht fortmalen das Bild und thut's im Finale nach eurer Weise" . . . brach Florestan ab und riß in den Schluß des Allegretto, und das klang, als würfe der Küster die Thüre zu, daß es durch die ganze Kirche schallte. . . .

Genug. Florestans Deutung hat im Augenblick auch in mir etwas erregt und die Buchstaben zittern durcheinander. Vieles möcht' ich dir noch sagen, aber es zieht mich hinaus. Und so wolle die Pause bis zu meinem nächsten Briefe im Glauben an einen schöneren Anfang abwarten! Eusebius.

Sonaten für Pianoforte.

Felix Mendelssohn Bartholdy,

Werk 6.

Franz Schubert,

Erste große Sonate (in A moll), Werk 42. — Zweite große Sonate (in D dur), Werk 53. — Phantasie oder Sonate (in G dur), Werk 78. — Erste große Sonate zu vier Händen (in B dur), Werk 30. —

Die Davidsbündler haben in verschiedenen Blättern von den neu erschienenen Sonaten berichtet. Sie wüßten diese Kette kaum mit edleren Diamantschlössern zu schließen, als mit den obigen Sonaten, d. h. mit dem Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen am werthesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen ist. Hat man sich endlich einmal durchgearbeitet durch den hundertfachen Plunder, der sich unbequem um einen aufhäuft, so tauchen solche Sachen ordentlich wie Palmenoasen in der Wüste hinter dem Notenpult herauf.

Aus dem Kopf könnten wir sie recensiren, da wir sie (wir wollen uns heute des feierlichen Schlusses halber die Plural-Krone des „Wir" aufsetzen) auswendig wissen seit vielen Jahren. Wir brauchen wohl nicht daran zu erinnern, wie diese Compositionen vielleicht schon seit acht Jahren gedruckt und wahrscheinlich vor noch länger componirt sind, denken jedoch beiläufig daran, ob es überhaupt nicht besser, Alles nicht eher als nach so lang verflossener Zeit anzuzeigen. Man würde erstaunen, wie wenig es dann zu recensiren gäbe, und wie schmalleibig musikalische Zeitungen ausfallen würden und wie gescheut man worden. Nur was Geist und Poesie hat, schwingt fort für die Zukunft und je langsamer und länger, je tiefere und stärkere Saiten angeschlagen waren. Und wenn auch den Davidsbündlern die meisten Jugendarbeiten Mendelssohn's wie Vorarbeiten zu seinen Meisterstücken, den Ouverturen, vorkommen, so findet sich doch im Einzelnen so viel Eigenthümlich-Poetisches, daß die große Zukunft dieses Componisten allerdings mit Sicherheit voraus zu bestimmen war. Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon

eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum", aufwachen sehen und wie jene zu ihm sagen: „du bedarfst unserer nicht mehr, fliege deinen eignen Flug", — indeß es steht nun einmal da.

Klingt also in dieser Sonate auch Vieles an, so namentlich der erste Satz an den schwermüthig sinnenden der letzten Adur-Sonate von Beethoven, und der letzte im Allgemeinen an Weber'sche Weise, so ist dies nicht schwächliche Unselbstständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein. Wie das sonst drängt und treibt und hervorquillt! So grün und morgendlich Alles wie in einer Frühlinglandschaft! Was uns hier berührt und anzieht, ist nicht das Fremde, nicht das Neue, sondern eben das Liebe, Gewohnte. Es stellt sich nichts über uns, will uns nichts in Erstaunen setzen; unsern Empfindungen werden nur die rechten Worte geliehen, daß wir sie selbst gefunden zu haben meinen. Sehe man nur selbst zu!

Wir kommen zu unsern Lieblingen, den Sonaten von Franz Schubert, den Viele nur als Liedercomponisten, bei weitem die Meisten kaum dem Namen nach kennen. Nur Fingerzeige können wir hier geben. Wollten wir im Einzelnen beweisen, für wie hochstehende Werke wir seine Compositionen erklären müssen, so gehört das mehr in Bücher, für die vielleicht noch einmal Zeit wird.

Wie wir denn alle drei Sonaten, ohne tausend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müssen, so dünkt uns doch die Phantasiesonate seine vollendetste in Form und Geist. Hier ist alles organisch, athmet alles dasselbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, der keine Phantasie hat, seine Räthsel zu lösen.

Ihr am verwandtesten ist die in Amoll. Der erste Theil so still, so träumerisch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei so leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der sie so seltsam in- und gegeneinander zu stellen weiß.

Wie anderes Leben sprudelt in der muthigen aus Ddur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überschwenglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt schwerlich in das Ganze und ist possirlich genug. Wer die Sache ernsthaft nehmen wollte, würde sich sehr lächerlich machen. Florestan nennt ihn eine Satire auf den

Pleyel-Vanhal'schen Schlafmützenstyl; Eusebius findet in den contrastirenden starken Stellen Grimassen, mit denen man Kinder zu erschrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

Die vierhändige Sonate halten wir für eine der am wenigsten originellen Compositionen Schubert's, den man hier nur an einzelnen Blitzen erkennen kann. Wie vielen andern Componisten würde man einen Lorbeer aus diesem einzigen Werke flechten! — im Schubert'schen Kranz guckt es nur als bescheidenes Reis heraus; so sehr beurtheilen wir den Menschen und Künstler immer nach dem Besten, was er geleistet. —

Wenn Schubert in seinen Liedern sich vielleicht noch origineller zeigt, als in seinen Instrumentalcompositionen, so schätzen wir diese als rein musikalisch und in sich selbstständig ebenso sehr. Namentlich hat er als Componist für das Clavier vor Andern, im Einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus (so bewundernswürdig fein dieser übrigens in seiner Taubheit mit der Phantasie hörte), — darin nämlich, daß er claviergemäßer zu instrumentiren weiß, das heißt, daß Alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe u. s. w. borgen müssen. — Wollten wir über das Innere dieser seiner Schöpfungen im Allgemeinen noch etwas sagen, so wär' es dieses.

Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubert'sche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte. —

Und so sei er es, dem wir, wo die Jahresglocke schon zum letzten Schlag aushebt, noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet Ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwiedern kann, so bedenket auch, daß, wenn noch Solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswerth genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß Ihr, wie jener, Euch immer selbst gleichkommt, dem Höchsten nämlich, was von höherer Hand in Euch gelegt. —

Aphorismen.

(Von den Davidsbündlern.)

Componistenvirtuosen.

Es ist im Allgemeinen nicht anzunehmen (und die Erfahrung spricht dagegen), daß der Componist seine Werke auch am schönsten und interessantesten darstellen müsse, namentlich die neuesten, zuletzt geschaffenen, die er noch nicht objectiv beherrscht. Der Mensch, dem die eigene physische Gestalt entgegen steht, erhält leichter im andern Herzen die idealische. Euseb.

Richtig. Denn wollte der Componist, dem nach Vollendung des Werkes Ruhe vonnöthen ist, seine Kräfte gleichzeitig auf äußere Darstellung fixiren, so würde, wie einem angestrengten, auf einem Punkt haftenden Augenpaar, sein Blick nur matter werden, wenn sich nicht verwirren und erblinden. Es gibt Beispiele, daß in solcher erzwungenen Operation Componistenvirtuosen ihre Werke völlig entstellt haben.

Raro.

Das Sehen der Musik.

Bei der Kalkbrenner'schen vierstimmig-einhändigen Fuge fällt mir der verehrte Thibaut, der Dichter des Buchs: „Ueber Reinheit der Tonkunst" ein, der mir einmal erzählte, daß in einem Concert in London, das Cramer gegeben, eine vornehme, kunstverständige Lady sich gegen allen englischen Ton auf die Zehen gestellt, die Hand des Virtuosen starr angesehen, was natürlich die Nachbarinnen zur Seite und im Rücken, nach und nach die ganze Versammlung gleichfalls gethan, und endlich Th. in's Ohr, aber mit Ekstase gesagt hätte: „Gott! welcher Triller! Triller! Und noch dazu mit dem vierten und fünften — und in beiden Händen zugleich!" Das Publicum (schloß damals Th.) murmelte leise nach: „Gott! welcher Triller! Triller! und noch dazu &c."

R—o.

Doch scheint dies das Publicum zu charakterisiren, das am Virtuosen, wie im Concert überhaupt, auch etwas sehen will.

Euseb.

Aber beim Himmel! Es wäre ein wahres Glück, wenn in der Künstlerwelt einmal ein Geschlecht der Bilfinger aufwüchse, das bekanntlich an zwei garstigen Ueberfingern litt; da wär' es mit der ganzen Virtuosenwirthschaft vorbei. — Florestan.

Das öffentliche Auswendigspielen.

Nennt es nun ein Wagstück, oder Charlatanerie, so wird das doch immer von großer Kraft des musikalischen Geistes zeugen. Wozu auch diesen Souffleurkasten? warum den Fußblock an die Sohle, wenn Flügel am Haupt sind? Wißt ihr nicht, daß ein noch so frei angeschlagener Accord von Noten gespielt, noch nicht ein halbmal so frei klingt, wie einer aus der Phantasie? O, ich will aus Eurer Seele antworten: allerdings kleb' ich am Hergebrachten, denn ich bin ein Deutscher, — erstaunen würde ich freilich in etwas, brächte plötzlich die Tänzerin ihre Touren, der Schauspieler oder Declamator seine Rollen aus der Tasche, um sicherer zu tanzen, spielen, declamiren; aber ich bin wirklich wie jener Philister, der, als einem Virtuosen die Noten vom Pult fielen und dieser trotzdem ruhig weiter spielte, siegend ausrief: „Seht! seht! das ist eine große Kunst! — der kann's auswendig!" F—n.

Das Anlehnen.

Würde ohne Shakspeare Mendelssohn's Sommernachtstraum geboren worden sein, obgleich Beethoven manchen (nur ohne Titel) geschrieben hat? Der Gedanke kann mich traurig machen. F—n.

Ja — warum zeigen sich manche Charaktere erst selbstständig, wenn sie sich an ein anderes Ich gelehnt haben, wie etwa der größere Shakspeare selbst, der bekanntlich die meisten Stoffe seiner Stücke aus älteren oder aus Novellen und dergl. hernahm? E—s.

Eusebius spricht wahr. Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei. R—o.

Rossini.

Allzu einseitig wäre es, alles Rossini'sche bei uns zu unterdrücken, wenn es nur einigermaßen im Verhältniß zur Aufmunterung deutscher Leistungen stünde. Rossini ist der trefflichste Decorationsmaler, aber

nehmet ihm die künstliche Beleuchtung und die verführende Theaterferne und sehet zu, was bleibt. Ueberhaupt wenn ich so von Berücksichtigung des Publicums, vom Tröster und Retter Rossini und seiner Schule reden höre, so zuckt mir's in allen Fingerspitzen. Viel zu delicat geht man mit dem Publicum um, das sich auf seinem Geschmack ordentlich zu steifen anfängt, während es in früherer Zeit bescheiden von Ferne zuhorchte und glücklich war, etwas aufzuschnappen vom Künstler. Und sag' ich das ohne Grund? Und geht man nicht in den „Fidelio" der Schröder wegen (im gewissen Sinn mit Recht) und in Oratorien aus purem blanken Mitleiden? Ja! erhält nicht der Stenograph Herz, der sein Herz nur in seinen Fingern hat, — erhält dieser, sag' ich, nicht für ein Heft Variationen vierhundert Thaler und Marschner für den ganzen „Hans Heiling" kaum mehr? Noch einmal — es zuckt mir in allen Fingerspitzen. F—n.

Rossini's Besuch bei Beethoven.

Der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich aber aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag.

E—s.

Italienisch und Deutsch.

Seht den flatternden lieblichen Schmetterling, aber nehmt ihm seinen Farbenstaub, und seht, wie erbärmlich er herumfliegt und wenig beachtet wird, während von Riesengeschöpfen noch nach Jahrhunderten sich Skelette vorfinden, die sich mit Staunen die Nachkommen zeigen.

E—s.

1836.

Monument für Beethoven. — Die Preissymphonie. — Ouverture zur schönen Melusine von F. Mendelssohn Bartholdy. — Kritische Umschau (I. Ouverturen, II. Concerte für Pianoforte, III. Trio's, IV. Duo's, V. Capriccio's und andre kürzere Stücke für Pianoforte). — Aus den Büchern der Davidsbündler (I. 16 neue Etuden. II. Tanzliteratur). — Etuden für das Pianoforte. — Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet. — Variationen für Pianoforte (Erster bis Dritter Gang). — Phantasieen, Capriccien ꝛc. für Pianoforte. — Rondo's für Pianoforte.

Monument für Beethoven.

Vier Stimmen darüber.

1.

Das Mausoleum zukünftigen Andenkens steht schon leibhaftig vor mir: — ein leidlich hoher Quader, eine Lyra darauf mit Geburts- und Sterbejahr, darüber der Himmel und daneben einige Bäume.

Ein griechischer Bildhauer, angegangen um einen Plan zu einem Denkmal für Alexander, schlug vor, den Berg Athos zu seiner Statue auszuhauen, die in der einen Hand eine Stadt in die Luft hinaushielte; der Mann ward für toll erklärt, wahrhaftig! er ist es weniger, als diese deutschen Pfennigsubscriptionen. — Glücklicher Imperator Napoleon, der du weit da draußen im Ocean schläfst, daß wir Deutschen für die Schlachten, die du uns abgenommen und mit uns gewonnen, dich nicht mit einem Denkmal verfolgen können; auch würdest du aus dem Grabe steigen mit der strahlenden Rolle „Marengo, Paris, Alpenübergang, Simplon", und das Mausoleum bräche ja zwergig zusammen! Deine D moll-Symphonie aber, Beethoven, und alle deine hohen Lieder des Schmerzes und der Freude dünken uns noch nicht groß genug, dir kein Denkmal zu setzen, und du entgehst unsrer Anerkennung keineswegs!

Seh' ich es dir doch an, Euseb, wie dich meine Worte ärgern, und wie du dich vor lauter Seelengüte zu einer Statue in einem Carlsbader „Sprudel" versteinern ließest, wäre damit dem Comité gedient. Trag' ich denn nicht auch den Schmerz in mir, Beethoven nie gesehen, die brennende Stirn nie in seine Hand gedrückt zu haben, und eine große Spanne meines Lebens wollte ich darum hingeben ..... Ich gehe langsam zum Schwarzspanierhause Nr. 200, die Treppen hinauf: athemlos ist alles um mich: ich trete in sein Zimmer: er richtet sich auf, ein Löwe, die Krone auf dem Haupt, einen Splitter in der Tatze. Er spricht von seinen Leiden. In derselben Minute wandeln tausend Entzückte unter den Tempelsäulen seiner Cmoll-Symphonie. — Aber die Wände möchten auseinander fallen; es verlangt ihn hinaus: er klagt, wie man ihn so allein ließe, sich wenig um ihn bekümmere. — In diesem Moment ruhen die Bässe auf jenem tiefsten Ton im Scherzo der Symphonie: kein Odemzug: an einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen an einander auf. — Wir aber rennen durch die Straßen: Niemand, der ihn kennte, der ihn grüßte. — Die letzten Accorde der Symphonie dröhnen: das Publicum reibt sich in die Hände, der Philister ruft begeistert: „das ist wahre Musik". — Also feiertet ihr ihn im Leben; kein Begleiter, keine Begleiterin bot sich ihm an: in einem schmerzlicheren Sinn starb er, wie Napoleon, ohne ein Kind am Herzen zu haben, in der Einöde einer großen Stadt. Setzt ihm denn ein Denkmal, — vielleicht verdient er's; dann aber möchten eines Tags auf eurem umgeworfenen Quader jene Goethe'schen Verse geschrieben stehen:

So lange der Tüchtige lebt und thut,
Möchten sie ihn gern steinigen.
Ist er hinterher aber todt,
Gleich sammeln sie große Spenden
Zu Ehren seiner Lebensnoth
Ein Denkmal zu vollenden.
Doch ihren Vortheil sollte dann
Die Menge wohl ermessen,
Gescheuter wär's, den guten Mann
Auf immerdar vergessen.

Florestan.

2.

Sollte aber durchaus Jemand der Vergessenheit entzogen werden, so mache man doch lieber den Recensenten Beethoven's einige Unsterblichkeit, namentlich Jenem, der in der allgem. musi. Zeitung 1799, S. 151 voraussagt: „Wenn Hr. van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, welches u. s. w." Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnenblume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Recensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möcht' ich den Schelm dennoch und eine Subscription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.

Börne sagt: „wir würden am Ende noch dem lieben Gott ein Denkmal setzen": ich sage, schon ein Denkmal ist eine vorwärts gedrehte Ruine (wie diese ein rückwärts gedrehtes Monument), und bedenklich, geschweige zwei, ja drei. Denn gesetzt, die Wiener fühlten Eifersucht auf die Bonner und bestünden auch auf eins, welcher Spaß, wie man sich dann fragen würde: welches nun eigentlich das rechte? Beide haben ein Recht, er steht in beider Kirchenbüchern; der Rhein nennt sich die Wiege, die Donau (der Ruhm ist freilich traurig) seinen Sarg. Poetische ziehen vielleicht letztere vor, weil sie allein nach Osten und in das große dunkle Meer ausfließt; andre pochen aber auf die seligen Rheinufer und auf die Majestät der Nordsee. Am Ende kömmt aber auch noch Leipzig dazu, als Mittelhafen deutscher Bildung, mit dem besondern Verdienste, was ihm auch Himmlisches die Fülle herabgebracht, sich für Beethoven'sche Composition am ersten interessirt zu haben. Ich hoffe daher auf drei . . .

Eines Abends ging ich nach dem Leipziger Kirchhof, die Ruhestätte eines Großen aufzusuchen: viele Stunden lang forschte ich kreuz und quer, — ich fand kein „J. S. Bach" . . und als ich den Todtengräber darum fragte, schüttelte er über die Obscurität des Mannes den Kopf und meinte: „Bach's gäb's viele". Auf dem Heimweg nun sagte ich zu mir: wie dichterisch waltet hier der Zufall! Damit wir des vergänglichen Staubes nicht denken sollen, damit kein Bild des gemeinen

Todes aufkomme, hat er die Asche nach allen Gegenden verweht, und so will ich mir ihn denn auch immer aufrecht an seiner Orgel sitzend denken im vornehmsten Staat und unter ihm brauset das Werk und die Gemeinde sieht andächtig hinauf und vielleicht auch die Engel herunter. — — Da spieltest du, Felix Meritis, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner variirten Choräle vor: der Text hieß „schmücke dich o meine Seele", um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du mir selbst gestandest: „wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen". Ich schwieg dazu und ging wiederum, beinahe mechanisch, auf den Gottesacker und da fühlte ich einen stechenden Schmerz, daß ich keine Blume auf seine Urne legen konnte, und die Leipziger von 1750 fielen in meiner Achtung. Erlaßt es mir, über ein Denkmal für Beethoven meine Wünsche auszusprechen.

Jonathan.

3.

In der Kirche soll man auf den Fußspitzen gehen, — du aber, Florestan, beleidigst mich durch dein heftiges Auftreten. Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine deutsche; Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes, nicht einmal Jean Paul ausgenommen, soll gefeiert werden; er gehört unsrer Kunst an; am Schiller'schen Denkmal arbeitet man mühsam seit vielen Jahren, am Guttenberg'schen steht man noch am Anfang. Ihr verdientet alle Verspottungen französischer Janins, alle Grobheiten eines Börne, alle Fußtritte einer übermüthigen Lord Byron'schen Poesie, wenn ihr die Sache sinken ließet oder saumselig betriebet!

Ich will euch ein Beispiel vor die Augen rücken. Spiegelt euch daran! — Vier arme Schwestern aus Böhmen kamen vor langer Zeit in unsre Stadt; sie spielten Harfe und sangen. Talent besaßen sie viel, von Schule aber wußten sie nichts. Da nahm ein in der Kunst geübter Mann[1] sich ihrer an, unterrichtete sie und sie wurden

1) Der Cantor der Thomasschule Hiller.

durch ihn vornehme und glückliche Frauen. Der Mann war lange hinüber und nur seine Nächsten erinnerten sich seiner. Da kam vielleicht nach zwanzig Jahren ein Schreiben der vie Schwestern aus fernen Landen und wies genug Mittel an, davon ihrem Lehrer ein Denkmal aufgestellt werden konnte. Es steht unter J. S. Bach's Fenstern und erkundigen sich die Nachkommen nach Bach, so fällt ihnen auch das einfache Bildwerk auf, und dem Wohlthäter wie der Dankbarkeit ist ein rührend Andenken gesichert. Und eine ganze Nation einem Beethoven gegenüber, der ihr Großsinn und Vaterlandsstolz auf jedem Blatte lehrt, sollte ihm nicht ein tausendfach größeres errichten können? Wär' ich ein Fürst, einen Tempel im Palladiostyl würde ich ihm bauen: darin stehen zehn Statuen; Thorwaldsen und Dannecker könnten sie nicht alle schaffen, aber sie unter ihren Augen arbeiten lassen; unter neun der Statuen meine ich, wie die Zahl der Musen, so die seiner Symphonieen: Klio sei die heroische, Thalia die vierte, Euterpe die Pastorale und so fort, er selbst der göttliche Musaget. Dort müßte von Zeit zu Zeit das deutsche Gesangesvolk zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste gehalten, dort seine Werke in letzter Vollendung dargestellt werden. Oder anders: nehmet hundert hundertjährige Eichen und schreibt mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes. Oder bildet ihn in riesenhafter Form, wie den heiligen Borromäus am Lago Maggiore, damit, wie er schon im Leben that, er über Berg und Berg schauen könne, — und wenn die Rheinschiffe vorbeifliegen und die Fremdlinge fragen: was der Riese bedeute, so kann jedes Kind antworten: Beethoven ist das, — und sie werden meinen, es sei ein deutscher Kaiser. Oder wollt ihr für's Leben nützen, so erbaut ihm zur Ehre eine Akademie: „Akademie der deutschen Musik" geheißen, in der vor allem *sein* Wort gelehrt werde, das Wort, nach dem die Musik nicht von Jedem zu treiben sei, wie ein gemein Handwerk, sondern von Priestern wie ein Wunderreich den Auserwähltesten erschlossen werde, — eine Schule der Dichter, noch mehr eine Schule der Musik in der griechischen Bedeutung. Mit einem Worte: erhebt euch einmal, laßt ab von eurem Phlegma und bedenkt, daß das Denkmal euer eignes sein wird!

Eusebius.

4.

Euren Ideen fehlt der Henkel: Florestan zertrümmert und Eusebius läßt fallen. Gewiß ist, daß es höchstes Ehrenzeugniß wie echter Dankbarkeitbeweis für große geliebte Todte, wenn wir in ihrem Sinne fortwirken: du aber, Florestan, gib auch zu, daß wir unsre Verehrung auf irgend eine Weise nach Außen hin zeigen müssen, und daß, wenn nicht einmal der Anfang gemacht wird, sich eine Generation auf die Trägheit der andern berufen wird. Unter den kecken Mantel, den du, Florestan, über die Sache wirfst, möchte sich überdies auch hier und da gemeiner Sinn und Geiz flüchten, sowie die Furcht, beim Wort gehalten zu werden, wenn man Denkmale etwa zu unvorsichtig lobe. Vereinigt euch also!

In allen deutschen Landen möchten aber Sammlungen von Hand zu Hand, Akademieen, Concerte, Operndarstellungen, Kirchenaufführungen veranstaltet werden; auch scheint es nicht unpassend, bei größern Musik- und Gesangfesten um eine Gabe anzusprechen. Ries in Frankfurt, Chélard in Augsburg, L. Schuberth in Königsberg haben bereits rühmlichst angefangen. Spontini in Berlin, Spohr in Cassel, Hummel in Weimar, Mendelssohn in Leipzig, Reissiger in Dresden, Schneider in Dessau, Marschner in Hannover, Lindpaintner in Stuttgart, Seyfried in Wien, Lachner in München, D. Weber in Prag, Elsner in Warschau, Löwe in Stettin, Kalliwoda in Donaueschingen, Weyse in Copenhagen, Mosevius in Breslau, Riem in Bremen, Guhr in Frankfurt, Strauß in Carlsruhe, Dorn in Riga — — seht da, welche Reihe würdiger Künstler ich vor euch ausbreite und welche Städte, Mittel und Kräfte noch übrig bleiben. Und so möge dann ein hoher Obelisk oder eine pyramidalische Masse den Nachkommen verkünden: daß die Zeitgenossen eines großen Mannes, wie sie seine Geisteswerke über Alles ehren, dies durch ein außerordentliches Zeichen zu beweisen bemüht waren. Raro.

Die Preissymphonie.[1]

1.

Da mancher wache Traum in meinen Aufzeichnungen steht, was sollte ich mich lange besinnen, einen wirklichen nächtigen hinzuzufügen, und hier niederzulegen, daß ich diese Nacht den Preis zu verdienen meinte, den der Wiener Kunstverein auf die beste Symphonie gesetzt hatte. Einig war ich mit mir selbst, daß die Wiener Herren Urtheiler diesesmal sich dem neuen in Frankreich blühenden Kunstgeschmacke, der auch hier und da schon in Deutschland zu spuken beginnt, hinneigen würden, und daß ich mir desfalls nur diesen anzueignen habe. Im Traume geschieht dies noch viel leichter als im Wachen, und nachdem ich geschwinder mich umgegossen als ein anderer nur das Hemde gewechselt, fuhr ich fort: Gluck, der Ritter, als er seine Iphigenia schuf, setzte sich auf frischgrüne Wiesenmatten, unter deren Blüthendolden er seine Champagnerflaschen verborgen; Sarti arbeitete in der Nachtstille und in öden Sälen eingesperrt, indeß Cimarosa im Saus und Brause eines fröhlichen Gesellenschwarmes die Gedanken zu seiner heimlichen Ehe auffaßte; Sacchini ließ sich zu seinen Werken durch die Gesellschaft seiner jungen Frau begeistern, während Traetta sich in den Säulenwald der Dome schlich, dort sich seinen Gedanken zu überlassen; dem alten Paer floß erst der Quell seiner unerschöpflichen Weisen, wenn er seinem Freunde gegenüber saß, und Vater Haydn mußte sich sein Perückchen zurecht kämmen und sich geschniegelt und gestriegelt an sein Clavier setzen, um in sein Tonreich einzugehen. Zingarelli las die Kirchenväter, um sich für sein Romeo und Julie Gedanken zu schöpfen, wogegen Marcantonio Anfossi sich die Tafel mit duftenden Gerichten belastete und Kapaunbraten und Spanferkel nach dem Tacte seiner Begeisterungen verarbeitete. Mozart sammelte, eine Elfenseele in lichten Mondnächten, in Zauberhainen die strahlenden ewig thaufeuchten Blüthen seiner Kunst, indeß Rossini schrieb, wann, wo, wie und wofür man es nur haben wollte, und Paesiello am liebsten auf der Gedanken-

---

1) Des Verständnisses der Recension Nr. 2 halber war es nöthig, auch obige von Gottschalk Wedel (A. v. Zuccalmaglio) hier abzudrucken.

jagd im Anstand lag, wo ich eben jetzt liege, im Bette. Keiner all' dieser Künstler aber nebst den vielen ungenannten, nicht minder gefeierten, stand auf dem rechten Standpunkt, eine solche Symphonie zu setzen, wie die, welche mir jetzt im Kopfe summt, und wie sie unsre neusten Fortschritte erheischen. Dazu muß man den Rabenstein besuchen und auf das Hochgericht steigen. Alle gewöhnlichen Beziehungen des Lebens sind längst so oft abgehaspelt, daß keiner sie mehr niederschreiben, geschweige lesen möchte, daher spinnen jetzt die Belustigungsschreiber Außerordentliches, und Paris liefert uns saubergeschriebene Pulververschwörungen, Höllenmaschinen und Schandpfähle, die auf einen ordentlichen Mann ihren Eindruck nicht verfehlen. Von der Tonkunst gilt dasselbe; und wir Deutschen sind alte Perücken, wenn wir glauben, daß es mit den Bardieten (das Wort scheint mir für Symphonie nicht unpassend) unseres Haydn, Mozart und Beethoven rein abgeschlossen, daß überhaupt etwas Würziges an diesen Sachen sei, und daß sich die feingebildete Menge dafür geben könnte, so etwas anzuhören. Eingestehen laßt uns, daß uns der Franke Berlioz eine neue Bahn gebrochen, und daß dieser erst recht ausgeführt hat, wonach der gute Vater Haydn in seiner Kindersymphonie tappte, wonach Beethoven in seiner Schlacht bei Vittoria spürte.

Was vor Allem zu beachten, ist dies, daß ein gutgewähltes Schild immer den Gasthof und den Laden füllt, und daß die Menge sich nicht allein mit Broten, sondern auch mit Worten abspeisen läßt; Ueberschriften sind uns also für unser Werk nöthig, und wahrlich tüchtige; statt aber nun meinen Bardiethelden im Opium sich übernehmen zu lassen, statt ihn auf die Galeere zu liefern, oder nach dem Blutgerüste zu fahren, statt überhaupt einen solchen mir zu suchen, wähle ich blos sinnreich einen Namen, der für die ganze Handlung schon Vollgültigkeit und Deutung hat.

Lamennais werde ich meinen Einleitungssatz, meinen langgehaltenen, oft kraus unterbrochenen überschreiben und drinnen so toll drauf lossetzen, daß ich dem wunderlichen Heiligen, der mein Schirmvogt, keinen Aerger mache. Balzac dann sei der Fluß, in den diese erste Auftauchung übergeht. Da mengt sich schon lustiger das Leben, und der Teufel und ein bischen Tollheit mischt sich drein, was die gute Wirkung nicht verfehlen kann; besonders da ich im nun folgenden Satz,

mit langsamen, Vicor Hugo dagegen stelle und unter seinem Banner einen Todtentanz beginnen lasse, wie ihn noch kein Holbein gemalt hat. Mein Menuett wird nicht vergessen und damit ich ihn recht lüderlich setzen kann, widme ich ihn der Frau Dudevant, jener geistigen Dodekamechana, jener Bajadere des Tages, die mit ihrem sinnbildlichen Beinaufheben die feingebildete hohe Welt entzückt, bis ich in meinem Schlußsatze Sue hinaufbeschwöre, Eugen Sue, — bis ich den Strom meiner Weisen steigere bis zu dem Flibustier-Gelag, das ich mit den Ausbrüchen ihrer viehischen Wuth und Grausamkeit würze, und mit den Flammen von Lima wie mit einer bengalischen der Bühne beleuchte. Hölle und Teufel, das wird ein Meisterstück werden! Mozart und Beethoven liegen schon unter mir wie stille himmelspiegelnde Alpenseen, und Haydn wie eine Sennenhütte vor mir Lauwinendonnernden Gletscher. Drauf los gearbeitet! Sauer darf ich es mir nicht werden lassen. Ja ich fühl' es ordentlich, wie leicht diejenigen arbeiten, die sich die Ueberflieger zu nennen belieben, wie schöpfungskräftige Geister über alle Gesetze und Satzungen wegsehen, an denen die gewöhnlichen matt anlehnen und abreiben. Nein, alles so obenweg nur hingeworfen, wie mit dem Besen zusammengekehrt, um daß es nur um so neuer, so großgedachter klingt, — und Satzfehler, Quinten und Octavengänge nur frisch stehen lassen, wie Unkraut in der üppigen Saat! Denn Niemand weiß noch, was ein gutes Ohr sich alles gefallen lassen kann. Die altflorentinischen Maler der angeblich verdorbenen Schule malten in Kellern, um alle Lichtwirkung so kräftiger und vorherrschender zu machen; Tonsetzer unseres Schlages sollen in Stampfmühlen und Eisenhämmern schreiben, damit nach dem Gepolter sie die Süßigkeit einer Weise schätzen lernen und lehren. Bisher hat es immer schwache Seelen gegeben, die den Fluß, den Strom eines Satzes für etwas Rechtes hielten, und gerade übersahen, daß Geistiges, statt zu fließen, in tausend Richtungen auf zum Himmel spritzet, — wie welche, die ihre Geistesarmuth unter einer gewissen Einheit versteckten, die mir äußerst vertrackt vorkommen will. Ich wie jeder Mann des Tages will sich erlustiren und Neues ist sein Begehr, und wenn so in meinem Bardiet eine Weise nach der andern aufthaut, wie weiland die eingefrornen in Münchhausens Posthorn, so wird mir die schöne Welt Dank wissen. Was kann lästiger sein für Manche, als wenn sie im Kreise von ein paar Gedanken, die freilich

oft tüchtig aus- und durchgeführt werden, herumschweben müssen; indeß sich auf unsre neue Weise wie an einer Festtafel alles von der Suppe bis zum Nachtische zu, mit immer neuem Reize genießen läßt. Geist ist die Hauptsache und den zu zeigen, muß man nicht faul sein. Ist man aber einmal im Arbeiten, muß man auch denken, was man vor sich hat, darf man die bunte Menge der Tonzeuge nicht unbenutzt lassen, und wie ein Sturm, so durch den Paukenwirbeler, wie durch den Geiger durchfahren. Neue Tonzeuge für die Tonbühne zu erfinden, möchte schwer halten, wie nöthig sie auch unser einem werden, seiner Gedankenwirbel sich alle zu entladen; aber gewissermaßen kann man doch zum Ergänzen kommen, wenn man bemerkt, daß jedes Tonzeug, über Gebühr angestrengt, außer seiner Bahn getrieben, wieder frisch als etwas Neues dastehen, für eine neue Erfindung gelten kann, was mancher Schwachkopf, der kopfschüttelnd in eine unserer Partituren (Allstimmen und Stimmenall) blicket, schwer verdauen kann. So mache ich die Trompete zur Clarinette, Clarinette zur Flöte, Horn zur Oboe, Baß zur Geige und umgekehrt, und schaffe mir derart durch Stimmenverwechselung die Menge zur tausendstimmigen um, und so muß mir der Preis werden selbst vor denen, die vom Seineufer aus den Leuten Sand in die Augen streuen. —

Gott weiß, was ich zusammengesetzt, wenn ich nicht aufgewacht wäre. Mein erster Blick aus dem Bette fiel gerade auf die Zeitung, die mir sagte: daß meine Anstrengung zu spät, und daß wirklich der Preis durch einen Landsmann, durch Lachner in München, gewonnen sei. Herzlichen Handschlag meinem deutschen Bruder, obschon sein Kunstwerk, das mir noch unbekannt, in einem andern Geschmack gesetzt ist, als das von mir entworfene. Auch ist mit dem Erwachen meine Nebenbuhlerschaft so stark nicht mehr, und gerne will ich mich mit ihm von den Tagesgötzen wegwenden, zu den alten Lichtern, unter denen die Wolken nur wegziehen können. Schön und rühmlich ist es, mit ihnen die Kunst, einen erhabenen Hain Wingolf, von den Verirrungen des Lebens, von allen Anklängen eine Geistessprache rein zu halten, statt sie hinunter zu ziehen in die Kothbefleckte Bahn und sie zur Magd der niedern Leidenschaften zu machen. —

2.

Wie unser sanfter Gottschalkischer Wedel ordentlich in Wuth gerathen ist über den Franken Berlioz. So fromme Dorfküster, als du, sind wir freilich nicht Alle in der Kunst und die Völker beten die Gottheit verschieden, ja jeder Mensch sie anders an. Berlioz, wenn er noch oft Menschen schlachtet am Altar oder sich toll gebehrdet wie ein indischer Fakir, meint es ebenso aufrichtig, als etwa Haydn, wenn er eine Kirschblüthe darbringt mit demüthigem Blick. Gewaltsam wollen wir aber Niemandem unsern Glauben aufdringen.

Was nun den Messias, den du in der Symphonie von Lachner anzukündigen hofftest, anlangt, so irrtest du leider und könntest sie nur darum lieben, weil von V. Hugo'schem oder Lamennais'schem Geist, der dir ein solcher Greuel, in ihr allerdings nichts anzutreffen ist, wenn ich sie auch in etwas den Meyerbeer'schen Halbgeschöpfen beizählen möchte, jener Gattung, wohin z. B. Seejungfern, fliegende Fische rc. gerechnet werden, die ihrer Gestaltung halber die Menge wohl eine Weile erstaunen kann, die in der That aber nur die unschönen Uebergänge der Schöpfung bilden. Mit klarerem Worte, die Symphonie ist styllos, aus Deutsch, Italienisch und Französisch zusammengesetzt, der romanischen Sprache vergleichbar. Von deutscher Weise benutzt Lachner zu den Anfängen, zu canonischen Nachahmungen, von italienischer zur Cantilene, von französischer zu den Verbindungssätzen und Schlüssen. Wo dies mit so viel Geschick, oft Schlag auf Schlag, wie bei Meyerbeer, compilirt ist, mag man es bei milder Stimmung noch anhören; wo man sich dies aber bis zur Langeweile bewußt wird, wie es auf dem Gesicht des Leipziger Publicums zu lesen war, so kann nur die nachsichtsvollste Kritik nicht geradezu verwerfen. Und diese nach allen Seiten hin getriebene Breite ist es, weshalb sich die Symphonie auch nicht einmal beim Publicum einschmeicheln wird, selbst wenn Kenner und Künstler das Auge zudrücken wollten. In einem andern Sinn, als Jemand sagte, daß er während des zwanzig Systeme großen Adagio eines Esdur-Quartetts von Beethoven ein ganzes Jahr lang geschwelgt zu haben glaubte, glaubt man in der Symphonie eine ganze endlose Ewigkeit hinzubringen. Zu dieser unnöthigen äußerlichen Ausdehnung (die letzte große Symphonie von Beethoven hat 226 Seiten,

die Preissymphonie aber 304) kömmt aber vollends niederschlagend eine Einförmigkeit an Rhythmus, wie man es selten finden wird. So bewegt sich der erste und zweite Satz durchgehends in dem bekannten mit drei Achteln Auftact anfangenden Rhythmus, dem freilich (wie man sich vielleicht aus einer Bemerkung im Triocyklus dieses Bandes entsinnen wird) schon viele Componisten als Opfer zugefallen sind. Wäre er etwa wie in der Cmoll-Symphonie von Beethoven durchgeführt, so wäre kein Grund da, warum man dem Componisten dafür nicht zu Füßen fallen sollte. Hier aber dürfen wir der Wahrheit gemäß nicht verschweigen, daß der Gehalt der Gedanken überhaupt von so wenig Schwere, daß er, in der Verarbeitung sich immer mehr verdünnend, endlich zur gänzlichen Oede und Leere verschwindet. Dies namentlich im Adagio, dessen Sinn z. B. in dem ersten Theil des Schubert'schen Sehnsuchtswalzers hundertmal kürzer ausgedrückt ist, als in dem hundertmal längern Satz, der auf jeder Seite endet und nirgends enden will. Gäbe es grobe Schnitzer, Formenschwächen, Extravaganzen, so ließe sich darüber sprechen, bessern, aufmuntern; hier aber kann man nichts sagen als etwa „es ist langweilig", oder „recht gut", oder seufzen, oder an etwas Anderes denken.

Das Beste, das Frischeste enthält der erste Satz der Symphonie; in ihm spricht sich doch eine Art Leidenschaft aus, wenn sie vielleicht auch nicht auf den poetischsten Hebeln ruht. Es meinte sogar Jemand, „der Anfang drücke offenbar das Ringen nach dem Preis aus, während im Adagio leise Zweifel, im Scherzo jedoch wieder ein Schimmer von Hoffnung aufstiege, die sich im letzten Satz zur fröhlichsten Zuversicht verwandele". Die prosaische Bemerkung bei Seite gesetzt, so scheint es auch wirklich natürlich, daß unter ähnlichen Umständen hervorgerufene Werke immer etwas Befangenes, Aengstliches an sich haben werden und daß viele der Bewerber ganz andere Symphonieen erfunden hätten ohne den köstlichen Nebengedanken an den Kranz. Wollte man künftighin einen Preis auf schon vollendete einzusendende Werke setzen, so wäre dadurch vielleicht mehr gefördert. Wie dem sei, so müßte man sich wahrhaft betrüben, wenn sich, was jetzt freilich nur unter Schwierigkeiten zu ermitteln wäre, nicht wenigstens im Einzelnen Originelleres, Vorzüglicheres unter der großen Zahl der Arbeiten gefunden haben sollte, — schon der edeln Absicht halber, die doch die Preisaus-

steller unleugbar hatten und die auf diese Weise, wenn auch nicht gerade zum Schaden der Kunst, gewiß auch nicht zu ihrer Verherrlichung ausgeschlagen ist. Glaube Niemand, daß wir die Symphonie einem strengern Maaßstabe unterworfen, weil sie selbst eine so vielen andern vorgezogene, oder daß wir sie vielleicht auch mit gespannterer Erwartung, als wie jede andere Composition, angehört und durchgelesen hätten. Jede Anzeige einer neuen Symphonie ist ein Fest für uns und nur mit günstigstem Vorurtheil nehmen wir jedes Werk solchen Umfangs in die Hand. Der erste Satz, voll schöner Einzelnheiten (wie z. B. einige Crescendo's, die imposante Melodie der Baßinstrumente, die aber, unbegreiflich, bei der Wiederholung von den höchsten beantwortet wird), aber auch voller langweiliger Schwächen (wie die ewige Wiederkehr gewisser harmonischer Perioden, gewöhnlichste Nachahmungen, sogenannte Rosalien), machte unsre Hoffnung schon etwas schwankend, zumal wir sahen, daß, was äußeren Kraftaufwand anlangt, in den künftigen Sätzen nicht leicht weiter gegangen werden konnte. Im Adagio fielen aber alle Hoffnungen in Trümmer. Da die beiden ersten Sätze fast keinen einzigen lebendigen Staccatogedanken brachten, so sahen wir wenigstens im Scherzo (dessen Tempobezeichnung beiläufig gesagt ein Druckfehler ist) auf einen Gegensatz auf. Aber auch ihm fehlt aller Humor, dem Trio sogar aller Geist. Im letzten Satze endlich erscheinen zwei hübsche Hauptmotive, die gut in einander verwebt und nach hergebrachter Art fugatoartig verarbeitet werden. Die Empfänglichkeit des Publicums hatte aber bereits so sehr abgenommen, daß selbst die stärksten Massen jeden Eindruck auf Ohr und Herz verleugneten. Und so klatschten Einige, was wohl auch der übrigens tadellosen Aufführung galt: bei weitem die Meisten aber waren der endlichen Erlösung froh.

Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine.
Von F. Mendelssohn Bartholdy.

(Zum erstenmal in Leipziger Concerten gehört im December 1835.)

Vielen macht nichts größere Sorge, als daß sie nicht dahinter kommen können, welche der Ouverturen von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu thun und zu beweisen, — jetzt tritt noch eine vierte hervor. Florestan theilt deshalb die Parteien in Sommernachtsträumler (bei weitem die stärkste), in Fingaller (nicht die schwächste, namentlich beim andern Geschlechte) u. s. w. ein. Die der Melusinisten möchte man allerdings die kleinste heißen, da sie zur Zeit, außer zu Leipzig, nirgends in Deutschland gehört worden ist, und England, wo die philharmonische Gesellschaft sie als ihr Eigenthum zuerst aufführte, nur im Nothfall als Reserve zu gebrauchen wäre. —

Es gibt Werke von so feinem Geistesbau, daß die bärenhafte Kritik selbst wie verschämt davortritt und Complimente machen will. Wie dies schon bei der Sommernachtstraumouverture der Fall war (wenigstens erinnere ich mich über selbige nur poetische Recensionen [wär's kein Widerspruch] gelesen zu haben), so jetzt wieder bei der zum Mährchen von der schönen Melusine.

Wir meinen, daß, sie zu verstehen, Niemand die breitgesponnene, obwohl sehr phantasiereiche Erzählung von Tieck zu lesen, sondern höchstens zu wissen braucht: daß die reizende Melusine voll heftiger Liebe entbrannt war zu dem schönen Ritter Lusignan und ihn unter dem Versprechen freite, daß er sie gewisse Tage im Jahre allein lassen wolle. Einmal bricht's Lusignan — Melusine war eine Meerjungfrau — halb Fisch, halb Weib. Der Stoff ist mehrfach bearbeitet, in Worten wie in Tönen. Doch darf man ebenso wenig, wie bei der Ouverture zu Shakspeare's Sommernachtstraum, in dieser einen so groben historischen Faden fortleiten wollen.[1] So dichterisch Mendelssohn immer auffaßt, so zeichnet er auch hier nur die Charaktere des Mannes und des Weibes, des stolzen ritterlichen Lusignan und

1) Ein Neugieriger frug einmal Mendelssohn, was die Ouverture zur Melusine eigentlich bedeute. Mendelssohn antwortete rasch „Hm — eine Mesalliance". —

der lockenden hingebenden Melusine; aber es ist als führen die Wasserwellen in ihre Umarmungen und überdeckten und trennten sie wieder. Und hier mögen wohl in Allen jene lustigen Bilder lebendig werden, bei denen die Jugendphantasie so gern verweilt, jene Sagen von dem Leben tief unten im Wellengrund, voll schießender Fische mit Goldschuppen, voll Perlen in offenen Muscheln, voll vergrabener Schätze, die das Meer dem Menschen genommen, voll smaragdener Schlösser, die thurmhoch über einander gebaut u. s. w. — Dieses, dünkt uns, unterscheidet die Ouverture von den frühern, daß sie derlei Dinge, ganz in der Weise des Mährchens, wie vor sich hin erzählt, nicht selbst erlebt. Daher scheint auf den ersten Blick die Oberfläche sogar etwas kalt, stumm: wie es aber in der Tiefe lebt und webt, läßt sich deutlicher durch Musik, als durch Worte aussprechen, weshalb auch die Ouverture (wir gestehen es) bei weitem besser, als diese Beschreibung davon. —

Was sich nach zweimaligem Anhören und einigen zufälligen Blicken in die Partitur über die musikalische Composition sagen läßt, beschränkt sich auf das, was sich von selbst versteht, — daß sie von einem Meister in Handhabung der Form und der Mittel geschrieben ist. Das Ganze beginnt und schließt mit einer zauberischen Wellenfigur, die im Verlauf einige Mal auftaucht und hier wirkt sie, wie schon angedeutet, so, als würde man vom Kampfplatze heftiger menschlicher Leidenschaften plötzlich hinaus in das großartige, erdumfassende Element des Wassers versetzt, namentlich von da, wo es von As durch G nach C modulirt. Der Rhythmus des Ritterthemas in F moll würde durch ein noch langsameres Tempo an Stolz und Bedeutung gewinnen. Gar zart und anschmiegend klingt uns noch die Melodie in As nach, hinter der wir den Kopf der Melusine erblicken. Von einzelnen Instrumentaleffecten hören wir noch das schöne B der Trompete (gegen den Anfang), das die Septime zum Accorde bildet; — ein Ton aus uralter Zeit.

Anfänglich glaubten wir die Ouverture im Sechsachtel-Tacte geschrieben, woran wohl das zu rasche Tempo der ersten Aufführung, die ohne Beisein des Componisten stattfand, Schuld war. Der Sechsviertel-Tact, den wir dann in der Partitur sahen, hat allerdings ein leidenschaftloseres, auch phantastischeres Ansehen und hält jedenfalls den Spieler ruhiger; indeß dünkt er uns immer wie zu breit und ge-

dehnt. Es scheint dies Vielen vielleicht unbedeutend, beruht jedoch auf einem nicht zu unterdrückenden Gefühle, das wir freilich in diesem Falle nur aussprechen, nicht als richtig beweisen können. So oder so geschrieben bleibt die Ouverture wie sie ist. — 2.

Kritische Umschau.

I.

Ouverturen.

Erste Ouverture von J. W. Kalliwoda, Werk 38. Zweite Ouverture von demselben, Werk 44.

Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisirt. Wie die politische kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung wie Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tags begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet.

Kalliwoda gehört zu den Mittelmännern, zu den Freundlichen, Klugen, zu Zeiten Gewöhnlichen. Seine Symphonieen sind Blitze, die einmal an römischen und griechischen Ruinen hingleiteten. Sonst hat man von ihm als Republikaner nichts zu fürchten.

Als Einleitungssätze zu dieser oder jener öffentlichen Zusammenkunft mögen diese Ouverturen gut geheißen werden. Das Volk will dabei so wenig wie möglich nachdenken. Es gibt noch dies und das vor Schauspielanfang, vor dem eigentlichen Concert abzumachen, — da sind denn musikalische Allgemeinheiten, leichte, hübsch gestellte Redensarten am rechten Ort.

Das erste Violinthema der ersten Ouverture ist in der Art, wie sie durch Spohr und Weber bei Marschner, Reißiger, Wolfram angeregt worden. Das zweite in der gewöhnlichen Durtonart der Oberterz nicht

neu, aber gut singend. Der Mittelsatz aus der Figur im einleitenden Adagio entlehnt, gut eingefügt, wenn auch nicht hoch contrapunktisch. Etwas zu kurz abspringende Cadenz in der Wiederholung des ersten Violinthemas. Alles wie vorher in der transponirten Uebergangwendung nach dem zweiten hin. Anspannung durch ein più mosso. — Die zweite scheint nur eine Zwillingsschwester der ersten, sonst freundlich genug mit italienischen Augen sehend. Hat man über die eine gesprochen, so läßt sich wenig über die andere sagen. Als schöner ist das zweite Thema auszuzeichnen. Die Sextolen im Adagio sind keine, sondern Triolen. Wie oft soll man auf den Unterschied aufmerksam machen! —

J. Moscheles, Ouverture zu Schiller's Jungfrau von Orleans, Werk 91.

Die Armuth der wörtlichen Beschreibung fühlt man bei seinen Lieblingsstücken am lebhaftesten; diese Ouverture gehört zu unsern und nicht nur unter den Compositionen von Moscheles. Wenn bei ihrer Aufführung in Leipzig — so viel wir wissen, der ersten in Deutschland — das Publicum dieser gebildeten Stadt sich theilnahmloser bezeigte, als die Composition verdiente, so ist das erklärlich. Vielleicht dachten Viele an die Schiller'sche prächtig costümirte Tragödie, während unsre Musik allerdings von jener berühmten Begebenheit und einer bewegten Zeit berichtet, aber ohne groß Gepränge und leidenschaftlichen Ausdruck, gleich als ob uns nur die Geschichte interessiren sollte, nicht die Person des Erzählers. Es ist mir bei dieser Musik immer, als läse ich in einer alten Ritterchronik, die sauber mit gothischen Buchstaben geschrieben und alterthümlich bunt ausgemalt. Nur gegen den Schluß hin wird es dem Componisten selbst wie wehmüthiger um's Herz an der schönen Stelle, wo Flöten und Clarinetten von oben herab rufen, — derselbe Augenblick, wo die Schiller'sche Johanna nach dem Regenbogen in der Luft zeigt bei den Worten „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen" u. s. w. Wollte man sonst Gestalten suchen, so würde man leicht die demüthige Helden-Jungfrau, den ritterlichen Talbot u. A. erkennen können. Hier thut bei Jedem die Phantasie das ihrige; darin aber werden Alle übereinstimmen, daß die Ouverture kaum zu einem andern Sujet gedacht werden könne, so sehr scheint sie uns von dessen Geiste durchdrungen.

Von einem Orchester, das mir die Ouverture zu Dank spielen sollte, würde ich mehr als gewöhnliches Beherrschen der Noten, ja mehr als blos feurigen Vortrag verlangen. Es müßte eine Musik sein, worauf man nicht klatschen dürfte, eine Musik, deren Bedeutung uns erst nach ihrem Verklingen aufginge, und dies durch einen Vortrag, wo jede einzelne Virtuosität auf Beifall resignirt, durch eine gleichsam erzählende Darstellung, die nicht sich, sondern die Begebenheit allein hervorzuheben gesucht hätte. —

H. Marschner, große Festouverture (in D).
Werk 78.

Vor Marschner's Talent haben wir jederzeit ehrerbietig den Hut gezogen, vor dieser Ouverture thun wir's gar nicht. Es ist sehr zu wünschen, daß das Fach der Dutzend- und Juste-Milieu-Ouverturen, in denen 1/4 italienisch, 1/4 französisch, 1/8 chinesisch, 3/8 deutsch und die Summe null ist, nicht noch auch von unsern besten Componisten cultivirt werde. Lieber lauter Rossinis, als Leute, die es Allen recht machen wollen. Hielten wir Marschner nicht für einen guten Königlich-gesinnten, so könnten wir übrigens in seinen Gedanken über das God save the king (namentlich im Allegro, wo es verkürzt englisirt erscheint) ganz andre erblicken als enthusiastische. Doch das gehört vor ein anderes Gericht. 12.

Hector Berlioz, Ouverture zur heimlichen Vehme.
(Ouverture des Francs-Juges). Werk 3.

Die Wahl der Stoffe, die sich Berlioz als Hintergrund seiner Musik stellt, verdient an sich schon den Beinamen des Genialischen. So schrieb er Compositionen zu Goethe's Faust, zu Moore's Gedichten, zum König Lear, zum Sturm von Shakspeare, zu Sardanapal, zu Childe Harold von Lord Byron. Von der obigen Ouverture weiß ich nicht, ob sie eine freie Concertouverture ist oder ein Drama einleiten soll. Indeß bezeichnet der Titel den Inhalt und Charakter scharf genug. Sie ist, wie sich der Leser aus einer frühern Lebensskizze über Berlioz entsinnen wird, in einer kritischen Epoche seines Lebens entstanden und trägt davon die Spuren. Freilich ist das Arrangement

kaum mehr als ein ärmliches Skelett, worauf der Componist den Arrangeur gerichtlich belangen könnte, und allerdings mag sich wohl keine Orchestermusik schwerer zu einem Arrangement eignen, als Berlioz'sche. So viel aber die Phantasie das Orchester nach den Stimmen ergänzen kann, verlohnt es sich wohl der Mühe eines deutschen, die Ouverture aufzuführen, wär' es auch nur, um die Extreme der französischen Musikschulen, der Auber'schen und dieser, daraus zu sehn. So federleicht scribisch jene, so ungeschlacht polyphemisch diese. Cantoren werden in Ohnmacht fallen über derlei Harmonieen und über Sansculottismus schreien. Auch uns fällt nicht bei, die Ouverture etwa mit der Mozart'schen zum Figaro vergleichen zu wollen. In der festen Ueberzeugung jedoch, daß gewisse Schulbank-Theoristen viel mehr geschadet, als unsre praktischen Himmelsstürmer, und daß Protection elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung solcher poetischer Extravaganz, fordern wir zugleich ein- für allemal unsre Nachkommen auf, uns zu bezeugen, daß wir in Hinsicht der Compositionen von Berlioz mit unsrer kritischen Weisheit nicht wie gewöhnlich zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im Voraus gesagt, daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt.

II.

Concerte für Pianoforte mit Orchester.

C. H. Schornstein, erstes Concert mit Begleitung des Orchesters. Erstes Werk.

Auch ohne daß es auf dem Titelblatt stände, wäre der Schüler Hummel's zu errathen gewesen. Warum aber solche Zusätze, die nur auf Vergleiche zwischen Lehrer und Schüler führen? Mag es bescheiden sein, so geht es doch die Oeffentlichkeit und die Kritik nichts an, die sich dadurch weder zum Für noch zum Wider bestechen läßt und sich an die Selbstständigkeit der Leistung allein zu halten hat. So lange aber überhaupt der Künstler von dem Werke, das er zum Druck gibt, nicht die Ueberzeugung hegt, daß er damit nicht blos die Masse vermehre, sondern auch geistig bereichere, so lange warte und arbeite er noch. Denn was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir

frischer von der ersten Quelle weg genießen? — Selbstständigkeit fehlt nun allerdings auch unserm Concert; indeß besitzt es andere Vorzüge, von denen wir nicht hoffen, daß er sie mit dem Verluste jener sich erkauft haben möchte.

Die, wie allbekannt, in der Mozart'schen Schule und namentlich in den Hummel'schen Compositionen so bewunderswerth, die Schönheit der Form, finden wir auch hier in glücklicher Nachbildung, und nicht allein als Nachschnitt der Manier, sondern als wirklich dem Componisten eingebornen Sinn für Verhältniß und Einheit. Damit ist schon viel gewonnen und der Jünger wenigstens auf den letzteren der äußeren Stufen, nahe dem Vorhange, der noch das Allerheiligste verdeckt. Gibt es nun einzelne Kühne, die durch die Kuppel einfliegen, andere, die den Schleier gewaltsam wegreißen, viele, die weder zum einen noch zum andern Kraft haben, so bleibt doch der Weg, den unser Componist betreten, der sicherste und heilbringendste. Strebt er aber nicht weiter, so soll es nicht unsere Schuld sein, die wir ihm nur Energie und eine gewisse Selbsterhebung zusprechen, ohne welche das Talent nichts Ausgezeichnetes erreicht. —

Der Beisatz „erstes" Concert läßt auf späterfolgende schließen; vielleicht daß der junge Künstler Einiges aus diesen Zeilen für sich nützen kann. Gegen den Bau der Sätze findet sich, wie gesagt, nichts einzuwenden; er ist der der besten Vorbilder, hat Haupt, Rumpf und Fuß und schließt sich natürlich aneinander und zusammen.

Die einzelnen Gedanken des Concertes, die Art, wie sie vorgebracht, dargestellt und gewendet, erhebt sich weder zum Außerordentlichen, noch sinkt sie gerade zum Gemeinen herab. Ueberall aber wünschten wir noch mehr Sichtung, Wahl und Verfeinerung. Der erste Entwurf des Ganzen bleibt allerdings immer der glücklichste; wodurch sich aber das Talent Achtung und seinem Werke Dauer verschaffen kann, das Detail, muß oft gemodelt und durchfeilt werden, damit das Interesse, was die Conception des großen Ganzen nicht gibt, dadurch wach gehalten werde. Dahin rechnen wir Eleganz der Passagen, Reiz des Accompagnement zu Gesangstellen, Colorit in den Mittelstimmen, Ausarbeitung und Verarbeitung der Themen, Gegeneinanderstellung und Verbindung verschiedener Gedanken, sei nun davon in das Orchester oder in die Solostimme, oder in beide gelegt. Von alle diesem kommt

wohl hier und da Einzelnes vor, selten aber in dem Grade, daß man nicht dabei dächte, es könne noch anders und noch besser gemacht sein. Dem Componisten gegenüber wollten wir, was durch Aufzeichnung zu weitschweifig würde, Alles gern nachweisen; glaube er nur, daß, wo die Phantasie nicht ausreicht, der Verstand noch Erstaunliches zu Wege bringen kann. — Sollte aber das Schwierige jener Forderungen den Componisten einschüchtern, so geben wir ihm einen andern, scheinbar fast entgegengesetzten Rath, den, sich nicht zum Schaffen anzustrengen, nicht täglich zu componiren, sondern durch Ruhe die Kräfte zu sammeln, das Bedürfniß, sich mitzutheilen, zu steigern und dann ohne Zögern sich seinem guten Geiste hinzugeben. Leider treffen wir nur auf zu viele junge Componisten, die, wenn man sie nach ihren Werken frägt, wie Leporellos ganze Rollen von Geliebten-Namen abwickeln, mit einigen Symphonieen anfangen und ein Dutzend Kleinigkeiten verächtlich anhängen. Schüttelt man über die Fruchtbarkeit den Kopf und bemerkt ihnen, wie solches zuletzt bankerott machen werde, so bekömmt man zur Antwort: „daß man sich heut zu Tage in allen Genren versuchen müsse" u. dgl. — oder am häufigsten gar keine. Verzichte aber unser Componist auf diesen Ruhm der Productivität und gebe er, da er die Kräfte dazu besitzt, statt mehrer matten, ein gesundes, wohlgerathenes Werk. —

Theodor Döhler, erstes Concert mit Begleitung des Orchesters, Werk 7.

Vier Fünftel der neuesten Concerte, von denen wir unsern Lesern noch berichten werden, gehen in Moll, so daß es einem ordentlich bangt, die große Terz möchte gänzlich aus dem Tonsystem verschwinden. Als ich nun beim Aufschlagen des Döhler'schen Concerts A dur, die Tonart, die vor allen überströmt in Jugend und Kraft, und auf dem Titel schon im Voraus Lorbeerzweige fand, so hoffte ich endlich einem freundlichen Menschen zu begegnen, der mir Vieles von dem schönen Italien, wo er so lange gereist, erzählen und dem ich als Dank dafür die Zweige zum Kranze flechten könnte. Im Anfang ging es auch ganz leidlich, doch schon in der Mitte warf ich, während ich auf der einen Seite spielte, einige hoffende Blicke auf die nebenstehende, denn der Mann mißfiel mir immer mehr und zuletzt mußte ich ihm das auf-

richtige Zeugniß geben, daß er noch keine Ahnung von der Würde der Kunst habe, für die ihm die Natur einige Anlagen geschenkt, wenn auch keine verschwenderischen, weshalb er um so besser Haus zu halten. Denn schreibt jemand ein lustiges Rondo, so thut er Recht daran. Bewirbt sich aber jemand um eine Fürstenbraut, so wird vorausgesetzt, daß er edler Geburt und Gesinnung sei; oder, ohne überflüssig bildern zu wollen, arbeitet jemand in einer so großen Kunstform, vor welche die Besten des Landes mit Bescheidenheit und Scheu treten, so muß er das wissen. Und das ist's, was hier so aufbringt. Bemühten sich doch selbst die talentvollsten Tagescomponisten, Herz und Czerny, in ihren größeren Sachen etwas Werthvolleres zu liefern. Muthet uns aber ein Jüngerer und bei weitem Talentloserer zu, was nicht einmal seine Schutzpatrone, so verdient er deshalb ausgezeichnet zu werden, wie es hiermit geschieht. Zum Besten des Componisten aber füge es sein guter Geist, daß ihm dieses Blatt, noch ehe er zum zweitenmal seine Sachen nach Italien einpackt, in die Hände falle, und er unsre Bitte in Betrachtung ziehe, auf zwanzig Meilen im Umkreise das Land zu meiden, das uns unsre jungen, kräftigen Musiker fast immer verweichlicht und arbeitsuntüchtig zurückschickt. Italien hat seine Zaubergesänge, aber auch s e i n e Componisten dazu, so daß es gar nicht nöthig, daß wir uns noch als plumpe Schweizer in ihre Reihen stellen, im herrlichsten Falle unser eignes Land anzufallen, — der Verachtung gar nicht zu gedenken, mit der von ihren neuen Freunden solche Ueberläufer gemessen werden. Wollt Ihr aber dort für Euch nützen, so bringt wenigstens so viel Einsicht mit hin, daß Ihr über einem Gewinn nicht zehnfachen Verlust zu bedauern habt; also opfert der Weichheit nicht die Kraft, dem Putze nicht die Schönheit, mit einem Wort, der Schale nicht den Kern! Und auch Du, lustige Kaiserstadt, die Du übrigens manchen trefflichen Künstler zu den Deinen zählen magst, erinnere Deine jungen Künstler öfter daran, daß in Deinen Mauern einer der größten Menschen der Zeit gelebt, als daß Du sie in Deiner liebenswürdigen Bonhommie antreibst, einen Weg fortzusetzen, der zuletzt auf eine Triebsandbank hinausläuft, in die sie himmlisch leicht und unter Deinen tausendfachen Bravos immer tiefer und tiefer einsinken!

C. E. Hartknoch, zweites großes Concert mit Begleitung des großen Orchesters. Werk 14.

Es ist leichter gesagt als bewiesen, daß wir alle zur rechten Zeit stürben. Gewiß hat auch in diesem Künstler der Tod die Thätigkeit eines Talents gebrochen, das sich mit der Zeit vollkommener ausgereift haben würde. Zwar schwebt über dem ganzen Concert ein gewisser Todeszug; einmal zeigt er sich als Müdigkeit, Lebensüberdruß, einmal zuckt die Kraft wieder heraus, aber krampfhaft, einmal überkömmt es ihn sehnsüchtig und alsdann schreibt er beinahe rührend, als wollte er der Welt sein letztes Vermächtniß empfehlen; — indeß kann auch die eingetretene traurige Wirklichkeit leicht verleiten mehr zu sehen, als das Concert davon enthält. Wie dem auch sei, so bleibt diese Arbeit seine bedeutendste und war ihm selbst sicherlich der Liebling, auf dessen Bildung er seine meisten Stunden gewendet. Was er an Kenntnissen und Erfahrungen besessen, hat er in diesem Stücke vorzugsweise niedergelegt, und that er es fast zu viel, so daß oft eines das andere erdrückt, so wollen wir es ihm als besten Willen anrechnen, nichts unterlassen zu haben, was, seiner Meinung nach, diesem Lieblinge die Achtung und Liebe der Welt gewinnen könne.

Es gehörte in den Kreis der mündlichen Unterhaltung, dem Schüler alles Gelungene und Verfehlte dieses Werkes deutlich vor Augen zu halten. Kein anderes aber eignet sich so gut zur Belehrung als dieses.

Einestheils noch zu sehr im Kampfe mit der Form begriffen, um die Phantasie frei walten lassen zu können, anderntheils zwischen alten Mustern und neuen Idealen schwankend, erfreute er sich dort an der Ruhe der Vergangenheit und der Weisheit ihrer Angehörigen, hier an der Aufregung der Zukunft und dem Muth einer kampflustigen Jugend. Daher das Unruhige, Zuckende überall; daher bricht er dort Stücken heraus, setzt sie hier wieder ein, daher spricht er dort einfach und heiter, hier wieder schwülstig und dunkel. Ein klares Selbst tritt noch nicht hervor: er steht unschlüssig auf der Schwelle zweier Zeiten.

Dieses Zweifeln zeigt sich gleichsam summarisch an jedem Ende der verschiedenen Sätze. Der ganze Charakter des ersten und letzten forderte durchaus die weiche Tonart; nun windet und krümmt er sich, in den Schluß einige hellere Dur-Töne zu bringen, und gibt so einen unangenehm halben Eindruck, gegen den sich nur das Ohr des Componisten

durch vieles Spielen verhärten konnte. Umgekehrt berührt er im Adagio, wo man einen ungetrübten Dur-Schluß verlangt, allerhand kleine Intervalle und regt von Neuem auf, wo sich die Stimmung leise abdachen sollte. In solchen Fällen bedarf es nur eines Schiedsrichters wie die Hausfrau Moliere's, d. h. Jemandes, der richtig und einfach empfindet, um ohne Gnade zu ändern, wo auf Kosten der Natürlichkeit durch Zierrath oder Schnörkelei gefehlt.

Es wäre leicht, mehre Beispiele solcher hypochondrischen Unsicherheit nachzuweisen. So glaube ich nicht zu irren, wenn ich den ursprünglichen Anfang des Pianofortesolos acht Tacte später vermuthe, so auffallend stehen diese außer dem Zusammenhang des Ganzen. Vielleicht schob er sie ein, um in dem Hörer die Erinnerung an den Anfang des Hmoll-Concertes von Hummel, seines Lehrers, zu unterdrücken. Es gelang ihm nicht, wie man sieht, und dann ist eine zufällige Reminiscenz immer besser als eine verzweifelte Selbstständigkeit. Wie leicht und schön ließ sich (vom Buchstaben B an) in Gmoll ausruhen und dann in den Anfang, den wir bezeichneten, hinleiten. Das Störende dieses eingesetzten Stückes fällt ebenso sehr auf, wo er es Seite 14 wiederbringt, anstatt von System 5 Tact 1 gleich in das Tutti zu springen. Offenbar that er es an der letzten Stelle der äußeren Symmetrie halber, und so schön solche Rückbeziehungen und kleinere Formfeinheiten manchem großen Künstler gelingen und so ätherisch sie namentlich Beethoven hinzuhauchen weiß, so muß sich der Jüngere wohl hüten, in's Kleinliche zu fallen und durch solche zierliche Verhältnisse den innern Fluß des Ganzen zu unterbrechen.

Rechnet man solche und ähnliche Mißgriffe ab, die indeß hier, wie gesagt, aus dem gutgemeinten Grund entstanden sind, auch im Kleinsten Ausgearbeitetes und Kunstmäßiges zu liefern, so bleibt noch so viel Vorzügliches übrig, daß wir nur den Künstler bedauern, dem, wie es scheint, Anregung und Anerkennung gemangelt und der auch von diesen Worten nichts mehr hört. — Im Leben schon von seiner Heimath getrennt und auf sich angewiesen, träumte er vielleicht von jenem schwärmerischen Jünglinge, den wir Chopin nennen, — und wie der Traum oft in entgegengesetzten Bildern spielt, so ist's, als drohte ihm deshalb sein alter verehrter Lehrer mit dem Finger, sich nicht abwenden zu lassen vom Glauben seiner Väter; und als er aufwachte, war das Concert fertig.

Dir aber, Eusebius, sehe ich es beinah' an den Augen an, daß du den Frühgeschiedenen dadurch zu ehren gedenkst, indem du seinen Schwanengesang denen zu hören gibst, die dich darum bitten, — das heißt recht oft. Jonathan.

Sigismund Thalberg, großes Concert mit Begleitung des Orchesters. Werk 5.

Die Compositionen Thalberg's sind in diesen Blättern immer mit einer besondern Strenge besprochen worden, und nur darum, weil wir in ihm auch Compositionstalent vermutheten, das nur in der Eitelkeit des ausübenden Virtuosen unterzugehn drohte. Diesmal entwaffnet er uns aber vollkommen. Sein Stück reicht gar nicht bis zum Standpunkt, von dem aus wir in diesem Concertcyklus urtheilen. Vielleicht bereut er jetzt selbst (das Concert erschien vor etwa drei Jahren), daß er sich von Freunden, die allein sein glänzender Vortrag berauscht, zur Herausgabe einer durchaus unreifen Jugendarbeit bewegen ließ. Mit diesem „Vielleicht" drücken wir zugleich einen Zweifel aus, dessen Sinn nach Thalberg's späteren Leistungen kaum zweifelhaft sein kann; denn diese bestimmen noch keineswegs zur Annahme einer solchen Reue. — Wir wissen ihn in diesem Augenblick in Paris. Der Aufenthalt dort kann seine guten und schlimmen Folgen haben, — jene, weil ihm in unmittelbarer Berührung mit bedeutenderen Componisten ohnmöglich entgehen wird, wie klein sein Ziel gegen das idealische Streben Anderer, — diese, weil er in der Freude über die Lorbeerkränze, die man dort verschwenderisch um so ausgezeichnete Virtuosen hängt, den Componisten am Ende ganz und gar in die Flucht schlägt. Wäre das letztere, so machen wir ihm darum keinen Vorwurf mehr. Genieße er immerhin auf Kosten eines unvergnüglichen Nachruhms die reizende Sterblichkeit des Virtuosenlebens und erlasse er uns nur, in seinen Werken mehr als dieses zu erblicken. Im ersteren Fall jedoch werden wir keinen Augenblick anstehen, ihm fernerhin die Anerkennung angedeihn zu lassen, mit der wir jedes Talent, selbst wenn es auf eine Zeit lang seine edlere Abstammung verleugnet, so gern zu fördern gewohnt sind.

H. Herz, zweites Concert mit Orchester.
Werk 74.

Ueber Herz läßt sich 1) traurig, 2) lustig, 3) ironisch schreiben, oder alles auf einmal wie diesmal. Man kann kaum glauben, wie vorsichtig und scheu ich jedem Gespräche über Herz ausweiche und ihn selbst mir immer zehn Schritte vom Leibe halten würde, um ihn nicht zu stark in's Gesicht loben zu dürfen. Denn hat es, vielleicht Saphir ausgenommen, irgend Jemand aufrichtig mit den Menschen und sich gemeint, so ist es Henri Herz, unser Landsmann. Was will er denn als amusiren und nebenbei reich werden? Zwingt er deshalb Jemanden, Beethoven's letzte Quartette weniger zu lieben und zu loben? Fordert er zu Parallelen mit diesen auf? Ist er nicht vielmehr der luftigste Elegant, der Niemandem einen Finger krümmt als zum Spielen, und höchstens seine eignen, um Geld und Ruhm festzuhalten? Und ist sie nicht lächerlich, die lächerliche Wuth classischer Philister, die mit glotzenden Augen und vorgehaltenem Spieße schon zehn Jahre lang gerüstet dastehn und sich entschuldigen, daß er ihren Kindern und Kindeskindern nicht zu nahe kommen möchte mit seiner unclassischen Musik, während jene insgeheim sich doch daran ergötzen? Hätten die Kritiker gleich beim Aufgange dieses Schwanzsternes, der so viel Redens über sich gemacht, seine Entfernung von der Sonnennähe der Kunst richtig taxirt und ihm durch ihr Geschrei nicht eine Bedeutung beigelegt, an die er selbst gar nicht denken konnte, so wäre dieser künstlerische Schnupfen schon längst überstanden. Daß er aber jetzt mit Riesenschritten seinem Ende zueilt, liegt im gewöhnlichen Gang der Dinge. Das Publicum wird zuletzt selbst seines Spielzeugs überdrüssig und wirft es abgenutzt in den Winkel. Dazu erhob sich eine jüngere Generation, Kraft in den Armen und Muth, sie anzuwenden. Und wie etwa in einen gesellschaftlichen Kreis, wo vorher französische, artige Weltmännchen eine Weile das Wort geführt, plötzlich einmal ein wirklich Geistreicher eintritt, so daß sich jene verdrüßlich in eine Ecke zurückziehn und die Gesellschaft aufmerksam dem neuen Gaste zuhorcht, so ist's auch, als könnte Herz gar nicht mehr so frisch parliren und componiren. Man fetirt ihn nicht mehr so, er fühlt sich unbequem und genirt; es will nicht mehr so klappen und klingen; er arbeitet, Jean Paulisch zu reden, mit Blechhandschuhen auf dem Cla-

viere, da ihm Ueberlegnere über die Schulter hereinsehn und jeden falschen Ton bemerken und auch Uebriges. Dabei wollen wir aber durchaus nicht vergessen, daß er Millionen Finger beschäftigt hat und daß das Publicum durch das Spielen seiner Variationen eine mechanische Fertigkeit erlangt, die schon mit Vortheil auch anderweitig und zur Ausführung besserer, ja ganz entgegengesetzter Compositionen zu nützen ist. Wie wir also überzeugt sind, daß, wer Herz'sche Bravourstücke besiegen, eine Sonate von Beethoven, wenn er sie sonst versteht, um vieles leichter und freier spielen kann, als es ohne jene Fertigkeit sein würde, so wollen wir guten Muthes unsern Schülern zur rechten Zeit, obwohl selten, Echt-Herz'sches zu studiren geben und, wenn ein ganzes Publicum bei den herrlichen Sprüngen und Trillern „süperb" ruft, mitausrufen: „dies Alles hat sein Gutes auch für uns Beethovener".

Das zweite Concert von Herz geht aus E moll und wird denen empfohlen, die das erste lieben. Sollte an einem Concertabende zufällig eine gewisse C moll-Symphonie mitgegeben werden, so bittet man, selbige nach dem Concert anzusetzen.

F. Kalkbrenner, viertes Concert mit Orchester, Werk 127.

Zweierlei rüge ich besonders an Concert-concertcomponisten (kein Pleonasmus), erstens, daß sie die Solis eher fertig machen und haben als die Tuttis, unconstitutionell genug, da doch das Orchester die Kammern vertritt, ohne deren Zustimmung das Clavier nichts unternehmen darf. Und warum nicht beim ordentlichen Anfang anfangen? Ist denn unsre Welt am zweiten Tage erschaffen worden? Und ist's nicht überhaupt schwerer, einen zerrissenen Faden wieder aufzunehmen (namentlich musikalische, die so fein, daß jeder Knoten herauszufinden mit kritischen Fühlhörnern), als ihn ruhig fortzuziehn? Es gilt aber eine Wette, daß Hr. Kalkbrenner seine Einleitungs- und Mitteltuttis später erfunden und eingeschoben habe, und es ist Grund da, daß sie gewonnen wird. Zweitens aber rüge ich die Modulation

7♭ 5
5 3
X-Dur nach X + I-Dur,[1]

---

1) Mit X bezeichnen wir allgemein einen Grundton, mit dem nebenstehenden X + I den Baßton der ersten Stufe aufwärts; Dur und Moll bestimmen die Art der

zu der sich namentlich jüngere Componisten flüchten, wenn sie nicht recht wissen, wie weiter, und die sie gewöhnlich so anwenden, daß, wenn es in der ersten Hälfte dieses Uebergangs kraus und stark auf- und niedergegangen, in der andern plötzlich leise wie überirdische Töne zu flüstern anfangen, welche Ueberraschung wir uns wohl einmal gefallen lassen und sie den HH. Döhler, Thalberg, die sie zu Dutzenden anbringen, zu Gute halten, niemals aber einem Maestro wie Kalkbrenner, der Anspruch auf den Beinamen eines feinsten Weltmanns macht und durchaus auf neue Ueberraschungen sinnen muß. Nach gewissen Kleinigkeiten aber, die Viele für zu gering halten, um sich darin zu verstellen, kann man auf den ganzen Menschen schließen, und daher weiß ich auch bei einem, der mir mehremale so modulirt, im Augenblick, wo er hingehört. —

Sagte ich überhaupt, daß ich je ein großer Verehrer der Compositionen Kalkbrenner's gewesen, so wäre es unwahr; ebenso wenig wie ich leugne, daß ich sie in jüngeren Jahren zu vielen Zeiten gerne gehört und gespielt, und namentlich seine ersten, munteren, wirklich musikalischen Jugendsonaten, nach denen sich Ausgezeichnetes für die Zukunft erwarten ließ und wo sich noch nichts von dem gemachten Pathos und einem gewissen affectirten Tiefsinne findet, der uns seine späteren größeren Compositionen verleidet. Jetzt, wo sich der Umfang seiner Leistungen genau bestimmen läßt, sieht man deutlich, daß das D moll-Concert seine höchste Blüthe war, das Stück, wo alle Lichtseiten seines freundlichen Talents durchgebrochen, aber auch die Grenze, wo ihn, wenn er darüber hinaus wollte, sein Stern verließ. Anerkennungswerth bleibt es immer, daß er, wenn auch vielleicht die Kraft, doch den Muth nicht verlor, einige Schritte vorwärts zu ringen. Und wir begegnen hier dem seltnen Falle, daß ein älterer bekannter Componist einem jüngeren nachzufliegen versucht. Wir sehen nämlich im vorliegenden Concert unverkennbar den Einfluß der jungen romantischen Welt, die Kalkbrennern aus der

---

Tonleiter. Die Zahlen darüber nennen die Intervalle der Accorde; die nebenstehenden ♯ erhöhen, die ♭ erniedrigen. Wäre also

$$\begin{matrix} 7\flat & 7\flat & & 5 & 5 \\ 5 & 5 & & 3 & 3 \end{matrix}$$

X = C, so wäre X + I = Des.

Gottfr. Weber (irre ich nicht) hat etwas Aehnliches in seiner Theorie vorgeschlagen.

Schule lief, ihn selbst aber wie zweifelhaft an einem Kreuzweg, ob er auf der alten Bahn mit den erworbenen Kränzen weiterziehn oder auf der andern neue erkämpfen solle. Dort lockt ihn das Bequeme und Gewohnte, hier der feurige Zuruf, den die Romantischen erfahren. Ganz seinem vermittelnden Charakter gemäß wirft er sich aber nicht zu stark in die neue Sphäre, gleich als ob er erst das Publicum probiren wolle, was es dazu meine. Ist dieses nun wie wir, so muß es sich bekennen, daß ein ästhetisches Unglück daraus entstanden. Man denke sich nur den eleganten Kalkbrenner, die Pistole vor dem Kopf, wie er ein »con disperazione« in seine Clavierstimme schrieb, — oder verzweiflungsvoll in der Nähe eines Abgrunds, wenn er drei Posaunen zum Adagio nimmt. Es geht nicht, es steht ihm nicht; er hat kein Talent zur romantischen Frechheit, und wenn er sich eine diabolische Maske vorbände, man würde ihn an den Glaceehandschuhen kennen, mit denen er sie hält. Doch geben wir zu, daß nur die ersten Sätze in dieses Bild passen; im dritten wird er wieder ganz er selbst und zeigt sich wieder in seiner natürlichen Virtuosenliebenswürdigkeit, die wir so sehr an ihm schätzen. Halte er also seinen alten wohlverdienten Ruf als einer der geschicktesten, meisterlich für Finger und Hand arbeitenden Claviertonsetzer, der mit leichten Waffen so glücklich umzugehen weiß, so fest als er kann — und erfreue er uns immerhin von Neuem mit seinen blitzenden Trillern und fliegenden Triolen, — wir schlagen sie weit höher an als seine vierstimmigen fugirten Tacte, falsch sehnsüchtigen Vorhalte u. s. w.

F. Ries, neuntes Concert mit großem Orchester, Werk 177.

Auch Napoleon verlor seine letzten Schlachten; aber Arcole und Wagram strahlen über. Ries hat ein Cis moll-Concert geschrieben und kann ruhig auf seinen Lorbeern schlafen. Was ist es aber, was in älteren, d. i. in älteren Mannesjahren geschriebenen Werken, trotz des Nachlasses der Phantasie und der Kunstnatur, wenn sie sich in ihnen zeigt, noch immer so wohlthut und beglückt? Es ist die Feier der Meisterschaft, die Ruhe nach Kampf und Sieg, wo man keinen mehr zu bestehn und zu erringen braucht. In diesem Sinne schließt sich dies neunte Concert seinen Vorgängern an. Wir treffen darin in keiner

Hinsicht auf Vorschritte, weder des Componisten und noch weniger des Virtuosen. Dieselben Gedanken wie früher, ihr nämlicher Ausdruck; alles fest und klar, als könne es nicht anders sein; keine Note zu wenig; Guß des Ganzen, Harmonie, Grundidee, Musik. — Ueber solche Werke läßt sich so schwer und so wenig sprechen, wie über den blauen Himmel, der mir eben durch das Fenster hereinsieht, daher wir die Theilnehmenden, welche dies eben lesen, von demselben Auge angesehn wünschen, damit sie die Vergleichungspunkte zwischen dem Concert eines alten Meisters und jener blauen ruhigwogenden Fläche so schnell treffen wie wir.

W. Taubert, Concert mit Begleitung des Orchesters, Werk 18.

„Wollte Jemand an diesem Concert durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehlte, als die Fehler der neuesten Zeit", so ungefähr drückte sich ein Mann aus, der im October 1833 die Gewandhaustreppen hinunterging, als eben Hr. Taubert sein Concert zu Ende gespielt. Ich kann gar nicht sagen, wie sehr ich mich an jenem Abend an diesem Stück ergötzt und dem Mäkler auffässig war, auf den das Concert keinen Eindruck gemacht als den bedauerlichen, daß es nicht schlechter ausgefallen. Als ich aber jene Worte genauer überlegte, so fand ich schon einen Sinn dahinter, worüber weiter unten.

Sollte nun das Lob, was ich wie aus Füllhörnern über diese Musik schütten möchte, noch nicht lobend genug ausfallen, so hat der Verleger die einzige Schuld, der mir nicht die Partitur geliehn, worum ich ihn doch bat (— er besitzt sie nämlich nicht). Ohne diese darüber zu richten, hieße wie über ein Ehebündniß sprechen, dessen eine Hälfte man nur kennt, so innig sind in ihr Orchester und Pianoforte vermählt. Was indeß aus einzelnen Stimmen zu holen, halte ich in der Phantasie treulich zusammen. An alle Componisten richte ich aber von Neuem die Bitte, zu bedenken, daß man sich nicht immer ein begleitendes Orchester herzaubern könne, daß sie also in ihrer herrlichen Concertstimme über die trefflichen Stellen, wo allein das Orchester der Sache den Ausschlag gibt, ein System mit einer Kleinpartitur anfertigen möchten, damit man ohne Zerstückelung genießen könne. Jetzt aber an das Concert selbst!

Allegro, Edur, $6/8$ Tact, Hörnerklänge von Weitem, — wen zieht's dabei nicht gleich hinaus in die Ferne, und tief hinein in die grünen Wälder! Wer Jägers Lust und Leben (wie es etwa Hoffmann einzig genug in den Teufels-Elixiren malt) in der Musik kennen lernen will, findet's hier und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß. Was Dunkleres aber über dem Andante schweben möchte, ist nicht etwa Schmerz über diese oder jene bürgerliche Begebenheit, sondern recht liebe allgemeine Wehmuth, wie sie uns zur Dämmerung in das Herz einschleichen will. Der letzte Satz endlich ist eigentlich nur der Schluß des ersten und das Moll kaum mehr als ein verschleiertes Dur, bis dieses allein durchbricht licht und rosig. Unverblümt zu reden, das Concert heiße ich eins der vorzüglichsten. Und wenn sogenannte Classische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuster Zeit schreien und ein Mozart'sches Concert entgegenhalten und keuchen, „das sei klar und herrlich", woran noch gar Niemand gezweifelt, dann sind solche Taubert'sche Concerte gut, die erste Wuth zu stillen und mit höchster Kaltblütigkeit an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch componiren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunkt aus besehn, was könnte man dem Concerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen, — die beliebten Worte der Classischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehn, — und besitzt das Concert, außer der vielgepriesenen Ruhe und Klarheit, nicht noch ganz andre Eigenschaften, die wir in älteren nur hie und da vereinzelt finden, z. B. poetische Sprache, Besonderheit der Situation, Zartheit der Contraste, Verflechtung der Fäden und eine Orchesterbegleitung voll Sprache und Leben? Sehen wir aber vom neuen und neusten Standpunkt aus, so kommen wir jetzt auf die „fehlenden Fehler" des Gewandhausmannes. Wir denken, er meinte so. Wir wissen alle, Diamanten stehen höher im Werth als z. B. Bänder, eine tüchtige Composition höher als z. B. eine von Auber. „Nur alles zur Zeit, alles am Ort", sagte unser Dorfküster Wedel mit der großen aufgeschlagenen Partitur vor sich. Mit einem Concerte soll eine hundertköpfige Menge erfreut, womöglich entzückt werden, die wiederum ihrerseits den Virtuosen mit Beifall entzücken soll. Offenbar thun nun namentlich die Franzosen im Gebrauch pikanter Reizmittel und in immerwährender Aufbietung, neue zu erfin-

den, zu viel des Schlimmen, wir Deutschen aber zum Schaden des Virtuosen, der doch auch leben will, im Durchschnitt zu wenig des Guten. In dieser Hinsicht greifen wir nicht sowohl das vorliegende Concert als das ganze Princip einiger Tonsetzer, deren Stammsitz namentlich Berlin zu sein scheint, an, welche den Virtuosenunfug dadurch zu dämpfen meinen, wenn sie gewisse altbackene Formeln und Redensarten, als wär' es Wunder was, vorbringen. Wollen wir Concertcomponisten aber unsern Altvordern bis auf Zopf und Perücke es in Allem nachthun und in billiger Berücksichtigung neuerer Bedürfnisse auch etwas Neues dazu, wenn es sonst gut, — und seien wir überzeugt, daß ein Genie, wie das eines Mozart, heute geboren, eher Chopin'sche Concerte schreiben würde als Mozart'sche. Um auf unsern ehrenwerthen Componisten zu kommen, so fehlt seinen Erfindungen hier und da das Neue und Reizendpikante. Der Himmel bewahre, daß wir ihn zu etwas machen wollten, was nicht in ihm liegt, zu einem Grazioso ꝛc.; aber er wird uns verstehn, wenn wir z. B. das Passagenwerk, mit dem er seine Gedanken umhüllt, feiner herausgesucht, nicht so nach dem alten Schlage wünschten, und wenn wir ähnlichen Themas wie dem ersten zum letzten Satz, so vorzüglich es sich zur Bearbeitung schickt, etwas Unmodisches und dazu Steiffreundliches vorwerfen, was ein glänzendes Concertpublicum nicht mehr goutiren will. Wie es ist, kann es nicht geändert werden; möge er nur bedenken, daß man gewissen Anforderungen und Wünschen der Zeit sehr wohl genügen könne, ohne sich dadurch etwas von seiner Künstlerwürde zu vergeben. — Zum Schlusse noch etwas. So unpassend es mir immer geschienen, in Erzeugnissen weit gediehener Talente auf Reminiscenzen oder Aehnlichkeiten mit andern gleichzeitigen aufmerksam zu machen, so ist doch die Verwandtschaft des Concerts von Taubert mit dem von Mendelssohn (in G moll) zu auffallend und interessant, als daß dieses übergangen werden dürfte. Geistig zwar spielen sie auf völlig verschiedenen Terrains (und dies ist wohl der Grund, weswegen ihre Aehnlichkeiten nicht beleidigen); äußerlich aber fallen sie in den entscheidendsten Momenten so genau zusammen, daß, wenn nicht eine nachringende Nebenbuhlerschaft, so doch gewiß eine gegenseitige Kenntniß ihrer Arbeiten während derselben zu vermuthen steht, so jedoch, daß Mendelssohn meistens immer ein paar Schritte weiter vorgerückt war, weshalb sich der andre sputen mußte, einen so

rüstigen Vorläufer einzuholen, und weshalb vielleicht auch sein Stück etwas Bündigeres und Eiligeres bekommen. Als jene Hauptmomente bezeichnen wir aber 1) das Auftreten des Tutti mit dem ganzen Thema a,[1] 2) den Trugcadenztriller b, 3) das Hinleiten in das Thema am Schluß des ersten Theils c, 4) die Vorbereitung des Mittelsatzes d, die bei T. zart und flüssig, bei M. schroffer aber auch effectvoller. Im Andante dominirt bei M. das Violoncell, bei T. die Hoboe; beide sind von ausgezeichneter Schönheit; beide verlieren sich in die Ferne. Beide ruhen eine Pause e. Beide fangen den letzten Satz recitativisch an, deren Themas sich weniger den Noten nach als in ihrem Charakter und hauptsächlich in der Art ihrer Verarbeitung im Kleinen ähnlich sind. Beide bringen in ähnlicher Haltung einen leisen Gedanken aus einem frühern Satz f, beide gleich wirkungsvoll. Beide schließen einerlei.

Nenne man das Zufall, Sympathie oder sonst wie, so bleibt trotzdem Taubert's Concert ein, wie wir zum sechstenmal wiederholen, so vortreffliches und in sich selbstständiges Werk, daß selbst L. Berger, der frühere Lehrer dieser jungen Meister (der uns, beiläufig gesagt, auch noch ein paar Concerte schuldig ist), freudig zweifelhaft sein müßte, wem die Ehrenstelle rechts oder links gebühre. Und so laßt uns dasselbe thun und zu unsern guten Clavierconcerten die Titel dieser beiden in gleicher Schönheitslinie setzen.

John Field, siebentes Concert mit Begleitung des Orchesters.

Die beste Recension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare des Concertes für ihre Leser beizulegen, und freilich eine theure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiß wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob. Und wenn Goethe meint: „wer lobe, stelle sich gleich", so soll auch er Recht haben wie immer — und ich will mir von jenem Künstler gerne Augen und Hände binden lassen und damit nichts ausdrücken, als daß er mich ganz gefangen und daß ich ihm blind

---

1)

a)	Mendelssohn S.	5 System 4.	Taubert S.	3 Syst. 4.
b)	„ „	„ 11 „ 2.	„ „	6 „ 7.
c)	„ „	„ 14 „ 5.	„ „	9 „ 2.
d)	„ „	„ 15	„ „	9
e)	„ „	„ 18 Schluß.	„ „	15 Schluß.
f)	„ „	„ 29 System 2.	„ „	23 Syst. 2.

folge. Nur wenn ich ein Maler wäre, würde ich zu recensiren mich unterstehn (etwa durch ein Bild, wo sich eine Grazie gegen einen Satyr wehrt), — und wenn ein Dichter, nur in Lord Byron'schen Stanzen reden, so englisch (im Doppelsinn) finde ich das Concert. — Die Originalpartitur liegt vor mir aufgeschlagen, man sollte sie sehn! — gebräunt als hätte sie die Linie passirt — Noten wie Pfähle — dazwischen aufblickende Clarinetten — dicke Querbalken über ganze Seiten weg — in der Mitte ein Mondschein-Notturno „aus Rosenduft und Liliensch nee gewoben", bei dem mir der alte Zelter einfiel, der in einer Stelle der „Schöpfung" den Aufgang des Mondes sah und dabei stereotypisch sich die Hände reibend selig sagte „der kömmt 'mal auf die Strümpfe" — und dann wieder ein NB mit ausgestrichenen Tacten und drüber mit langen Buchstaben »cette page est bonne«, — ja freilich ist Alles bon und zum Küssen und namentlich du, ganzer letzter Satz in deiner göttlichen Langweiligkeit, deinem Liebreiz, deiner Tölpelhaftigkeit, deiner Seelenschönheit, zum Küssen vom Kopf bis auf die Zehe. Fort mit euren Formen- und Generalbaßstangen! Eure Schulbänke habt ihr erst aus dem Cedernholz des Genies geschnitzt und nicht einmal; thut eure Schuldigkeit, d. h. habt Talent; seid Fielde, schreibt was ihr wollt; seid Dichter und Menschen, ich bitt' euch!

J. Moscheles, fünftes Concert mit Orchester. Werk 87.
Sechstes Concert (Concert fantastique) mit Orchester. Werk 90.

Das Alphabet des Tadels hat Millionen Buchstaben mehr als das des Lobes, daher auch diese Kritik kurz und klein im Verhältnisse zur Vorzüglichkeit der beiden Concerte. Wir haben sie viele Male von ihrem Meister selbst gehört und dabei von Neuem die Erfahrung gemacht, daß Niemand, auch nicht der geübteste, gebildetste Musiker nach bloßem Hören sich ein durch und durch treffendes Urtheil zutrauen dürfte. Vielleicht lag es auch an dem, wie bekannt, sehr ruhigen und gemessenen Vortrage des Componisten, daß diese Werke, die doch ebenso wie seine früheren, und nur dunklere Funken sprühen, nicht so packten, als sie von einem Begeisterten gespielt es allerdings müßten. Es dünkt uns,

manche Compositionen phantastischer Art gewönnen und wirkten durch eine gewisse Derbheit im Vortrage weit schneller als durch modische Sauberkeit und Glätte der Virtuosität, wie man sie z. B. den übrigens gar nicht genug zu preisenden Gebrüdern Müller bei ihrem Spiele einzelner Beethoven'scher Quartette vorwarf. Die letzteren Compositionen von Moscheles entkleiden sich aber zum Kunstvortheil immer mehr des äußerlichen Prunkes und verlangen, sollen sie fassen und gefaßt werden, vorzüglich einen musikalischen Menschen, der ein Gemälde herzustellen versteht, wo sich das Kleine dem höheren Ganzen unterordnen muß. Daß trotzdem der Virtuose in ihnen vollauf findet, sich zu zeigen und zu imponiren, ist ein Vorzug mehr, den wenig andere in solch' weisem Maaße theilen.

Wir glauben in der Kunstbildung dieses Meisters drei Perioden mit Bestimmtheit bezeichnen zu können. In die erste, etwa vom Jahr 1814—20, fallen die Alexander-Variationen, das Concert in F und Einiges aus dem in Es. Es war die Zeit, wo das Wort „brillant" in Schwung kam und sich Legionen von Mädchen in Czerny verliebt hatten. Auch Moscheles blieb nicht zurück mit Brillanten, nur daß er, seiner Bildung gemäß, feiner geschliffene zur Schau stellte; der bessere Musiker ward aber im Ganzen von dem angestaunten kühnen Virtuosen verdunkelt. Mit der vierhändigen Es dur-Sonate geht er zur zweiten Periode über, wo sich Componist und Virtuos mit gleicher Stärke die Hand zum Bündniß reichen, — die Blüthenzeit, in der das G moll-Concert und die Etuden entstanden, zwei Werke, durch die allein er sich der Reihe der ersten Claviertonsetzer der Gegenwart anschließt. Die Brücke zur dritten Periode, wo die poetische Tendenz der Composition völlig zu überwiegen anfängt, bildet das fünfte Concert in C und das erste bedeutendste Werk in ihr das „phantastische". Wenn wir diese zwei romantisch nennen, so ist damit die zauberische dunkle Beleuchtung gemeint, die über sie lagert und von der wir nicht wissen, ob sie von den Gegenständen selbst ausgeht oder von wo andersher. Einzelne Stellen, wo der romantische Lichtduft am stärksten hervordränge, mit Händen greifen kann man nicht; aber man fühlt überall, daß er da ist, namentlich im seltenen E moll-Adagio des 5ten Concerts, das in einem beinahe kirchlichen Charakter gar mild zwischen den andern Sätzen steht, welche letztere mehr praktisch und feurig, und interessant, wo

man hineingreift. — Ein echter musikalischer Kunstsatz hat immer einen gewissen Schwerpunkt, dem Alles zuwächst, wohin sich alle Geistes-Radien concentriren. Viele legen ihn in die Mitte (die Mozart'sche Weise), Andere nach dem Schluß (die Beethoven's). Aber von seiner Gewalt hängt die Totalwirkung ab. Wenn man vorher gespannt und gepreßt zugehört, so kommt dann der Augenblick, wo man zum erstenmal aus freier Brust athmen kann: die Höhe ist erstiegen und der Blick fliegt hell und befriedigt vor- und rückwärts. So ist das in der Mitte des ersten Satzes an der Stelle,[1] wo das Orchester mit dem Hauptmotiv einfällt: man fühlt, wie sich der eigentliche Gedanke endlich Luft gemacht und der Componist gleichsam mit voller Stimme ausruft: das habe ich gewollt. Im letzten Satz liegt dieser Moment, aber weniger vorbereitet, da, wo die Violinen zu fugiren anfangen, das Orchester das Thema kurz feststellt und es das Clavier wiederholt. Ueberhaupt humoristisch will er gar nicht in so stufenweisen Uebergängen, wie es ersten ernsten Sätzen zukommt, zum Ziel führen und blickt mit keckem Auge auf und nieder. Sehr Moscheles'sisch ist alles: M. zumal besitzt gewisse Styleigenheiten, bei denen man, wenn man sie selbst einzeln herausspielte, nur auf ihn rathen könnte.[2] Doch wünschten wir die Baß-Accorde zum ersten Thema in anderer Lage (in der der Decime) und die folgende Melodie (System 3 Tact 3) vielleicht eine Octave tiefer; durch das engere Zusammenhalten der Harmonie würden diese Stellen tonreicher.

Das phantastische Concert besteht aus vier ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaaßen. Gegen die Form haben wir uns schon früher erklärt. Scheint es auch nicht unmöglich, in ihr ein wohlthuendes Ganzes zu erzeugen, so ist die ästhetische Gefahr zu groß gegen das, was erreicht werden kann. Allerdings fehlt es an kleinern Concertstücken, in denen der Virtuose den Allegro-, Adagio- und Rondo-Vortrag zugleich entfalten könnte. Man müßte auf eine Gattung sinnen, die aus einem größern Satz in einem mäßigen Tempo bestände, in dem der vorbereitende Theil die

---

1) Seite 16 zu Anfang.

2) Seite 18 System 5 zu 6, S. 29 letztes System, S. 31. Ein Scharfsichtiger würde leicht das Charakteristische verschiedener Componisten in kleinen Beispielen einzelner Tacte zeigen können.

Stelle eines ersten Allegro, die Gesangstelle die des Adagio und ein brillanter Schluß die des Rondo vertreten. Vielleicht regt die Idee an, die wir freilich am liebsten mit einer eignen außerordentlichen Composition wahr machen möchten. — Der Satz könnte auch für Pianoforte allein geschrieben sein. —

Abgesehn also von der Form enthält das phantastische Concert rechte Musik für das Haus, ist tüchtig überall, originell, durch sich selbst gültig und trotz der etwas schwankenden Formen von voller Wirkung. Mit dem Orchester zusammen stellt es sich als ein geistvolles Wechselspiel dar, wo fast jedes Instrument einen Theil an der Sache hat, etwas mitzusagen und zu bedeuten. Am meisten gefällt uns nach dem ersten Satz das Andante in seiner antikromantischen Weise, weniger das folgende Verbindungsstück, das die Gedanken aus dem ersten Satz etwas gezwungen wiederbringt. Das Hauptthema des letzten hat Aehnlichkeit mit dem zur Ouverture zur Jungfrau von Orleans, was wir anführen, damit sich Andere nicht wie wir zu besinnen brauchen, wo sie die Stelle schon einmal gehört. Das zweite naive Thema, das die linke Hand zum Triller der rechten spielt, könnte ebenso gut von Bach sein. Das Ganze schließt, wie Meister der Kunst pflegen, als könne es noch lange fortdauern.

Mit wahrer Freude sehen wir dem neuen „pathetischen Concert" dieses Künstlers entgegen und dann auch einem neuen Cyklus von Etuden, worum wir schon früher baten.

Friedrich Chopin, erstes Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Werk 11.

Zweites Concert von demselben für das Pianoforte mit Orchester, Werk 21.

1.

Sobald Ihr überhaupt Widersacher findet, junge Künstler, so sehr wollet Euch dieses Zeichens Eurer Talentkraft freuen und diese für um so bedeutender halten, je widerhaariger jene. Immerhin bleibt es auffallend, daß in den sehr trocknen Jahren vor 1830, wo man dem Himmel um jeden bessern Strohhalm hätte danken sollen, selbst die Kritik, die freilich immer hintennach kommen wird, wenn sie nicht von

productiven Köpfen ausgeht, noch lange mit der Anerkennung Chopin's achselzuckend anstand, ja daß Einer sich zu sagen erkühnte, Chopin's Compositionen wären nur zum Zerreißen gut. Genug davon. Auch der Herzog von Modena hat Louis Philipp noch nicht anerkannt und steht der Barricadenthron auch nicht auf goldnen Füßen, so doch sicher nicht des Herzogs halber. Sollte ich vielleicht hier beiläufig einer berühmten Pantoffel-Zeitung erwähnen, die uns zuweilen, wie wir hören (denn wir lesen sie nicht und schmeicheln uns hierin einige wenige Aehnlichkeit mit Beethoven zu besitzen [s. B.'s Studien, von Seyfried herausgeg.]), die uns also zuweilen unter der Maske anlächeln soll mit sanftestem Dolchauge und nur deshalb, weil ich einmal zu einem ihrer Mitarbeiter, der etwas über Chopin's Don-Juan-Variationen geschrieben, lachend gemeint: er, der Mitarbeiter, habe wie ein schlechter Vers ein Paar Füße zu viel, die man ihm gelegentlich abzuschneiden beabsichtige! — Sollte ich mich heute, wo ich eben vom Chopin'schen F moll-Concerte komme, dessen erinnern? Bewahre. Milch gegen Gift, kühle blaue Milch! Denn was ist ein ganzer Jahrgang einer musikalischen Zeitung gegen ein Concert von Chopin? Was Magisterwahnsinn gegen dichterischen? Was zehn Redactionskronen gegen ein Adagio im zweiten Concert? Und wahrhaftig, Davidsbündler, keiner Anrede hielt' ich Euch werth, getrautet Ihr Euch nicht solche Werke selbst zu machen, als über die Ihr schreibt, einige ausgenommen, wie eben dies zweite Concert, an das wir sämmtlich nicht hinankönnen, oder nur mit den Lippen, den Saum zu küssen. Fort mit den Musikzeitungen! Ja Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie Niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Productivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langweile

zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst componiren? Zum letztenmal fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen!

Florestan.

2.

Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre er im Stande, Obiges eine Recension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unsern Büchern aufgezeichnet, und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Verehrung am Ende gar für etwas Anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zu Theil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einestheils in der Aengstlichkeit, die Einen bei einem Gegenstande befällt, über den man am öftersten und liebsten mit seinem Sinnen verweilt, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, — anderntheils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Componisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Compositionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuschlagen scheint, über dessen Richtung und muthmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hofften, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen . . .

Das Genie schafft Reiche, dessen kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente vertheilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Thätigkeit ohnmöglich, im Einzelnen organisiren, zur Vollendung bringen. Wie vordem z. B. Hummel der Stimme Mozart's folgte, daß er die Gedanken des Meisters in eine glänzendere fliegende Umhüllung kleidete, so Chopin der Beethoven's. Oder ohne Bild: wie Hummel den Styl Mozart's den Einzelnen, dem Virtuosen zum Genuß im besonderen Instrumente verarbeitete, so führte Chopin Beethoven'schen Geist in den Concertsaal.

Chopin trat nicht mit einer Orchesterarmee auf, wie Großgenies thun; er besitzt nur eine kleine Cohorte, aber sie gehört ihm ganzeigen bis auf den letzten Helden.

Seinen Unterricht aber hatte er bei den Ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.

Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet mit Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Ersten Einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philister wachten erbost auf und schrieen: „seht die Frechen"; Andere aber im Rücken der Angreifenden: „des herrlichen Muthes!"

Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse that das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopin's Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopin's Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

In dieser seiner Herkunft, im Schicksale seines Landes, ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die seiner Fehler. Wenn von Schwärmerei, Grazie, wenn von Geistesgegenwart, Gluth und Adel die Rede ist, wer dächte da nicht an ihn, aber wer auch nicht, wenn von Wunderlichkeit, kranker Excentricität, ja von Haß und Wildheit!

Solch' Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämmtliche früheren Dichtungen Chopin's.

Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem weltbürgerlichen zum Opfer bringen und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu specielle sarmatische Physiognomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener

allgemeinen idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegolten, so daß wir auf einer andern Bahn am Ende uns wieder im Mozart begrüßen.

Ich sagte: „nach und nach"; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht verleugnen. Aber um so mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird.

Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Theil schon gewonnen, in Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntniß beitrage, deren Begründung immer dringlicher scheint: ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Fortschritt der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntniß des niederen Handwerks nicht blos verlangt, sondern schon vorausgesetzt, und nach denen Niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von Andern fordert, also Phantasie, Gemüth und Geist, — und dies alles, um die höhere Epoche einer allgemeinen musikalischen Bildung herbeizuführen, wo über das Echte ebenso wenig ein Zweifel herrsche, wie über die mannigfaltigen Gestalten, in denen es erscheinen könne, unter musikalisch aber jenes innere lebendige Mitsingen, jene thätigwerdende Mitleidenschaft, jene Fähigkeit des schnellen Aufnehmens und Wiedergebens zu verstehen sei, damit in der Vermählung der Productivität und Reproductivität zur Künstlerschaft den höhern Zielen der Kunst immer näher gekommen werde.

Eusebius.

III.

Trio's.

Der Zufall will's, daß ich am ersten Tage des neuen Halbjahrgangs meine Leser, wenn auch nicht in einen Rosenhain zu führen habe — wie sollte man dann ein Beethoven'sches heißen! — so doch zu einem

Trio von J. Rosenhain, für Pianoforte, Violine und Violoncello, Werk 2.

Nehme man die Tonart Emoll, den verschränkten Dreivierteltact, denke sich am Flügel einen feurigen Spieler und zwei leise begleitende verstehende Freunde und gieße über das Bild etwas Morgenroth, und

man hat eines vom Trio. Es gefällt mir durchweg in der Anlage wie im Ausbau; ja ich möchte den Componisten den Mendelssohn'schen Charakteren, die den Sieg über die Form schon im Mutterschoß errungen, beizählen und ich hoffe, er täuscht uns nicht in unsern Erwartungen über sein künftiges Künstlerwirken, das überall Freude und Leben verbreiten müsse. Gibt es nämlich sicher unter dem jugendlichen Neuwuchs manche Höherstrebende und Fliegende, so selten gewiß einen, der ihm ähnlich mit solcher Kraft wie Bescheidenheit, was er in sich aufgenommen, nach Außen zu bringen wüßte: „in sich aufgenommen" aber sag' ich; denn allerdings treffen wir in dem Trio auf keinen seltenen Zustand, keinen groß-eigenthümlichen Styl, stets aber auf All-gemein-Gültiges und Echt-Menschliches; es ist eine musterhafte Studie nach den besten Meistern: überall Liebe zur ergriffenen Kunst, Talent, ja Weihe. Dies thut wohl und soll anerkannt werden.

Am musikalischsten bewegt sich der erste Satz; hier fügt sich ziemlich Alles glücklich und organisch aneinander. Manches glaubt man schon, namentlich im Beethoven und Ries, gesehen zu haben; doch fällt es nicht so auf, daß man es buchstäblich nachweisen könnte. Der Gesang des Satzes ist meistens leicht und edel; das Hinwenden in die Themas bürgt für kommende Meisterschaft. Die Wirkung, trotz einer beinahe heftigen Molltonart, ist stärkend und vollständig.

Im Andante ergeht er sich in der Weise, in der wir's unsern berühmtesten Vorfahren, Mozart und den Andern, nun einmal nicht gleich thun können; es scheint dies eine abgeschlossene Art von Musik und man wird auf neue Mittelsätze andern Charakters sinnen müssen. Immer aber finden wir musikalische Seele und dies sei ein großes Lob.

Mit Nachdruck zeigen wir also auf dies Trio, das sich überdies der Leichtigkeit aller der drei Stimmen halber schnell einheimisch machen wird, um so nachdrücklicher aber, da die späteren Arbeiten dieses talentreichen jungen Mannes, so weit sie uns zu Gesicht gekommen, mit dem trefflichen Anfang schwerlich im Verhältniß stehen, was hier nur als eine Bitte dasteht, daß er seine größeren Compositionen bald nachfolgen lassen soll. —

Trätest du, lieber Leser, aus einem weißgetäfelten erleuchteten Marmorsaal auf einmal des Nachts hinaus und in einen Fichtenwald mit struppig und knollig über den Weg sich hinziehenden Wurzeln —

vom Himmel fallen schwere einzelne Tropfen — du rennst mit dem Kopf links und rechts an, ritzest dich blutig in Sträuchern, bis sich endlich nach langem Umherirren ein Ausgang findet, — — so empfändest du, was ich beim Uebergang vom Rosenhain'schen Trio zu einem von

Anton Bohrer, gleichfalls für Pianoforte, Violine und Violoncello, Werk 47.

Vornweg bekenn' ich gleich zweierlei, erstens meinen Irrthum, daß ich, nur wenige Bohrer'sche Compositionen bisher kennend, ihn zu den gemeinhin brillant schreibenden Virtuosen, den deutschen Lafonts beizählte, sodann, daß es keine elendere Partitur gibt, als die man sich aus einzelnen Stimmen zusammenstoppeln muß, ja daß ich das Trio nicht einmal gehört, weshalb das Folgende sich alles Gedankens an Untrüglichkeit begibt.

Was den ersten Punkt anlangt, so wird man allerdings überrascht, wenn man statt gehoffter Triolenperlen und harmonischen Goldflitters auf hochtragische Anlage und auf einen so verwilderten Schreibstyl stößt, wie er mir selten in einem 47sten Werk begegnet, womit übrigens noch gar kein Tadel, sondern sogar die Hoffnung ausgesprochen wird, daß sich das letztere bei einem kleineren Ziel, das der Componist künftig sich stecken möchte, vielleicht ändern und verklären könne.

Eines gefällt mir an sämmtlichen Sätzen; sie haben nämlich alle einen Grundton, einen Charakter und wär's eben der des Schwankenden, Bodenlosen. Der erste blickt so wüthend in das erbärmliche Menschentreiben hinein, fühlt sich so unbequem in seinen Kleidern und blickt so sehnsüchtig nach Rath und Trost herum, daß man nur bedauert, nicht mehr helfen zu können, da das Trio nun einmal gestochen.

Der zweite dagegen webt in Cdur, etwas milder und lichter, aber dennoch sonderbar verstimmt und von einem Bohrer'schen Kleeblatt getragen, gewiß einwirkend.

Der letzte versucht sich bis auf einzelnes Groteske in einem leichteren Fluge; ja einmal (S. 35 System 4) war er auf dem Punkt, sich zur rechten Höhe zu erheben; aber der unglückliche Ikarusflügel, den ich durch das ganze Trio schon lange spüre, reißt ihn wieder zur falschen hinauf.

In Paris vor Franzosen gespielt, wird diese Composition zweifelsohne einen Eindruck der Verwunderung hinterlassen, und steht das Trio

vom Pult auf, so seh' ich ordentlich, wie man ihm ehrfurchtsvoll Platz macht und es um die sogenannte deutsche Tiefe beneidet.

Mit einem Wort, ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll (deshalb ist die Recension schon so lang); — gewiß glänzen in dieser Arbeit so viel seltenere Gedanken, zeigt sich aber ein mit einem unsichtbaren feindlichen Fremdlinge ringender Geist, daß es, wenn auch einen unreinen Eindruck, so doch auch Theilnahme und ein gewisses poetisches Verlangen nach dem, was man noch empfangen möchte, erzeugen wird. Gesteht dies Jemand, dem z. B. Beethoven'sche letzte Werke populär (im höchsten Sinn) und klar wie der Himmel vorkommen, so mag man glauben, daß etwas Wahres in seinem Ausspruch liege, wenngleich der Umstand, das Tonstück nicht einmal lebend vor Ohren gehabt zu haben, das Clairobscure sicher noch vermehrt.

So viel und nach genauer Vergleichung aller Stimmen springt hervor, daß es dem Componisten nicht an Ideen, aber am innern Gesangleben entweder mangelt oder daß es noch nicht durchgebrochen ist. Hierzu kommt noch eine gewisse Unzufriedenheit an dem, was er gerade fertig hat; als fürchte er, nicht recht im Gleis bleiben zu können, greift er dann in's Blinde hinein und erwischt so greuliche Harmonieen, daß es einem wahrhaftig um die Ohren summt. So erscheinen S. 9 ein vollständig Emoll, Amoll, Esmoll, Hmoll, Fmoll. Es kann dies unter Umständen gewiß ganz herrlich klingen: hier aber fühlt man jede Ausweichung so empfindlich und merkt immer das ängstliche Haschen, nach der Tonart zu kommen, die ihm von fern als gesetzmäßig vorschwebt.

Daß Violine und Violoncello instrumentgemäß behandelt sind, steht zu erwarten. Aber die Clavierstimme, huh, das ist ein Hackemack, an dem man seine schönen Finger verbiegen könnte. Das Schwierigste, was einer, der vollkommen auf der Claviatur bewandert ist, niederschreibt, spielt sich noch viel leichter als das Leichteste eines Laien. Hier könnte man gar nicht anfangen mit Belegen; aber ein fixer Clavierspieler sollte dem Componisten eine Pianofortestimme liefern, daß er sie mit Freuden wieder erkennen sollte.

Dies die Ansicht über das Trio, welcher der Componist zum wenigsten nicht vorwerfen kann, daß sie sich ohne Theilnahme ausgesprochen habe. —

Wenn man von einer Composition versichern kann, daß sie beinahe unverbesserlich im harmonischen Satze, gefällig im melodischen, hier und da leicht contrapunktisch verflochten, daß sie dabei voller freundlicher Gedanken und überhaupt einnehmenden Charakters sei, so viel Spohr'sche Beitöne auch den Grundton manchmal schwächen, so ist damit immerhin viel gelobt und man denkt dabei gleich an Herrn A. Hesse, dessen 56stes Werk ein Trio in der beliebten Instrumentenzusammensetzung ist und allerhand gern gehört werden muß. Es läßt sich über solche mit Routine und technischer Meisterlichkeit gefertigte Compositionen nicht viel sagen, als daß man ohne Anstoß wie über einen Plan über sie hinweggleitet, und musikalische Zeitschriften müßten geradezu aufhören, wenn es nicht leider oder (wie man will) Gott sei Dank, noch ungezogene Dichter genug gäbe, über welche herzufahren.

So geht denn das Trio in der sogenannten Feldtonart Es dur seinen goldenen Convenienzweg zwischen Schmerz und Ausgelassenheit, wenngleich ich von letzterer wenigstens im Scherzo etwas zu spüren wünschte, was ja dazu erfunden, um sich auszusprudeln vom Champagnergeist. Nach dem Larghetto werden wir Alle übereinstimmen, daß es, schon Spohrisch eingekleidet, in der letzten Variation zum fertigen Spohr'schen Spiegelbild aufsteht. Wir möchten das lieber weg. Hr. Hesse hat Kraft und Jahre genug, als daß er sich noch an ein Vorbild, und dazu an ein so blumenzartes anzulehnen brauchte; lieber thun wir es an Beethoven, unter dessen Mantel sich noch Tausende von uns verlaufen können. Auf mehr eigenem Fuße stehen der erste und letzte Satz da, nirgends aber so, daß man, wenn man den Titel nicht gesehn, nicht auch auf andre Verfasser sinnen könnte.

Es läßt sich eben über solche Werke — beinahe fuhr ich jetzt in eine frühere Periode. Noch wundert mich, daß ein Mann von so bedeutenden contrapunktischen Kenntnissen sie nicht mehr merken läßt, — zwar will sich im letzten Satz eine Fuge aufthun, hört aber gleich wieder auf. Himmel, wie ich's die Leute fühlen lassen wollte, daß sie keine Fugen machen könnten, vergrößern, umdrehen, doppelt rückwärts umdrehen! Oder gehört der Componist zu jenen Talenten, die immer klarer und durchsichtiger abquellen, je mehr sie arbeiten im geheimnißvollen Schacht des Contrapunktes, während Andere wohl Elephantenzähne, Perlen in Schalen, versteinerte Palmenblätter herauf=

bringen? Das erste weiß ich; von letztern zeige er uns in künftigen Trio's! —

Stiege nach der Güte der ersten Seite des Trio's, das mir jetzt vorliegt — von F. W. Jähns (W. 10) —, nach dem wirklich glücklichen Anfang, die ganze Composition bis zum Schluß oder culminirte sie sich zur Mitte und fiele dann wieder in die Linie des Anfangs zurück, so könnte man loben nach Herzenslust. Aber, aber gleich auf der andern Seite überfällt den Componisten ein Rhythmus, den wir freilich Alle wie eine lyrische O- und Ach-Zeit durchzumachen haben, — derselbe, mit dem Beethoven seine C moll-Symphonie anfängt, und ich sah voraus, wie sich Componist nun zeigen werde und arbeiten, da ich aus Erfahrung weiß, wie er dem Unglücklichen aufhuckt, der sich mit ihm zu schaffen macht. Zwar bricht auf S. 4 im letzten System ein viel zarter gezeichneter, wenn auch nicht neuer Gedanke hindurch; aber der frühere behält die Oberhand und der Satz vermag sich nun nirgends zu einer schönen Höhe zu erheben. Bedenkt man aber, daß es noch viele gibt, welche diese rhythmische Figur noch nicht erkannt, — rechnet man hiezu den Fleiß, und den Fluß, sodann die gut musikalische Gegenbewegung der äußeren Stimmen, was immer Zeichen eines gebildeten Musikers, — und sieht man dabei auf den unendlichen französisch-italienischen vorgezogenen Plunder, der solcher Arbeit als Maculatur dienen könnte, so wird der erste Satz gutgeheißen, gelobt werden müssen und seinen Platz an einem Trioabend schicklich füllen.

So enthält auch der zweite Satz, Adagio genannt, gute Gedanken. Im Ganzen aber ist er doch nur da, weil es einmal so Gebrauch. Sterne sagt: der Mensch hätte kaum Zeit, sich die Stiefel anzuziehen. Schreibt doch keine Adagio's mehr, oder bessere als Mozart. Wenn ihr euch eine Perücke aufsetzt, werdet ihr darum weiser? Euren Adagiogedanken fehlt das Wahre, das Echte, das Leben, Alles, und wo wollt ihr denn eure ungeheure Phantasie, euren Witz ꝛc. hinthun? Sehnlichst hoffte ich also im Scherzo Lebendigeres und Originelles zu finden; aber das ist das schwächste Stück des Trios, dazu unleidlich Webernd, wogegen sich der Componist überhaupt zu waffnen. —

Wenig fehlte und es läge ein zweites Opfer jenes C moll-Symphonie-Rhythmus in dem Trio[1] des Hrn. J. C. Louis Wolf vor

1) Werk 6.

uns. Wer er sonst ist und wo er lebt, weiß ich nicht; aber sein Trio ist gut und fließt so leicht, prosaisch und natürlich fort, daß es leidliche Spieler ohne Stocken vom Blatte absausen können; ja ein musikalisch Bewanderter wird alle vier Tacte vorher mit ziemlicher Gewißheit voraussagen, wie es kömmt und wohin es sich wendet.

Wie meistens, so ist auch hier der erste Satz der bedeutendste; zwar packt, wie schon bemerkt, den Componisten einigemal jener gefährliche Rhythmus an, aber nicht so, daß nicht noch andere Gedanken aufkämen; der zweite Satz bildet ein Larghetto in As dur im Vierviertelتact, hübsch und gutgemeint, nur allzu bürgerlich. Der letzte Satz hat einen echten Haydn'schen Anfang und will nirgends mehr als Rondo sein.

Im Baue sehen sich die drei Sätze auf das Haar ähnlich und dehnen sich jedenfalls zu sehr in die Breite. Jeder zerfällt, wie hergebracht, in drei Theile, deren letzter die transponirte Wiederholung des ersten ist; im mittleren wird enger aneinander gehalten und etwas wie gearbeitet; nirgends aber spinnt es sich tiefer ein. Und so blickt denn aus allen Seiten dieses Heftes ein wohlwollender heiterer Charakter, der sich in Erinnerungen an die Mozart-Haydn'sche Periode ergeht. Da das Trio aber erst das sechste Werk des Componisten, so steht zu hoffen, daß er weiter strebe. Denn wer meinte, mit dem Studium jener Zwei sei es in heutiger Zeit abgethan, würde sehr zurückbleiben. Die höchsten Berge sind noch immer nicht erstiegen worden und die Meerestiefe mag noch manche Schätze hegen.—

Wir kommen zu einer sehr freundlichen Composition, einem (wie Wedel will) Gedreie von Ambrosius Thomas,[1] — ein Salontrio, bei dem man schon einmal lorgnettiren kann, ohne deshalb den Musikfaden gänzlich zu verlieren; weder schwer noch leicht, weder tief noch seicht, nicht classisch, nicht romantisch, aber immer wohlklingend und im Einzelnen sogar voll schöner Melodie, z. B. im weichen Hauptgesange des ersten Satzes, der aber im Dur viel von seinem Reiz verliert, ja sogar gewöhnlich klingt, — so viel macht oft die kleine und große Terz.

In der Form zeichnen sich alle Sätze durch Kürze und Zartheit

1) Werk 2.

aus; im ersten erscheint sie so gedrängt, daß ein eigentliches zweites Thema nicht zum Vorschein kömmt, dafür aber ein kleiner melodischer Gang der Violine, den das Violoncell aufnimmt. Das Andante gibt nichts Außerordentliches und leitet den letzten Satz und das geschickt ein. Ueber dem letzten steht „Finale": Rondo wäre richtiger. Französische Leichtigkeit und deutsche Schule findet man auch hier. Der Componist hat sich zu hüten, daß er nicht in's Süßliche und Weibische verfalle, wogegen sich ja leicht zu schützen ist durch längeres Hinaufschauen an Ernsteres. Thu' er letzteres manchmal! —

Unverzeihlich wär's, wenn ich Trio-Zirkeln, wie es deren manche selige im deutschen Reiche geben mag, — wenn ich ihnen verschwiege, daß auch der Unliebenswürdigste unsrer Lieblinge, Ferdinand Hiller, Trio's geschrieben. Und wie er's immer den Höchsten nachthun möchte und oft nachthut, so gab er nicht wie schüchterne Anfänger eins, sondern wie Beethoven gleich drei, eines in Bdur, das zweite in Fismoll, das dritte in Edur. An den Tonarten sieht man, daß sie in keinem Zusammenhang stehen.

Leider kann ich auch hier nicht mit der Bestimmtheit, wie es sein müßte, urtheilen, da ich nur das in Edur vor langer Zeit gehört. Doch besinne ich mich genau, wie sich damals die Spieler nach dem Schlusse zweifelhaft ansahen, ob sie lachen oder weinen sollten. Sie legten also das Trio heimlich bei Seite und las ich anders recht, so stand auf ihren Gesichtern etwa „das ist ein sonderbarer Kauz, der H." u. dgl. Mir kam es weniger närrisch vor und jetzt finde ich sogar außerordentliche Dinge darin. Muß ja überdies in einer Zeit, wo selbst Talentvollere aus Furcht, nicht schnell genug in's Publicum zu kommen, von umfangsreichern ernsten Arbeiten abstehen, ein so kräftiges Anfassen ausgezeichnet werden!

Später stellte sich meine Meinung über Hiller gänzlich fest und ist an verschiedenen Orten der Zeitschrift nachzulesen, weshalb wir uns für heute kurz fassen können. Vom früher ausgesprochenen Tadel nehme ich kein Iota zurück, dagegen ich aber in Bezug auf die Trio's zum Lobe noch viel hinzuthun möchte. Besonders scheint mir das erste, und zwar alle vier Sätze, in glücklicher Stimmung und mit großer Frische und Lust geschrieben, worüber man das Barocke und Unreife, das in der Schnelligkeit mit untergelaufen, ausnahmsweise einmal nachsehen

muß. Ja, einige Minuten lang war mir's, als stünd' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speciellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an. Die beiden andern scheinen matter und zugleich forcirter, als ob er gerade drei Trio's fertig hätte machen wollen. Doch soll das Niemand abhalten, sie bei Seite zu legen; denn des Neuen, Schlagenden, Frappirenden findet sich auch hier vollauf; doch lasse man es nicht bei Einmal-Durchspielen bewenden: die Perlen unter dem Schutt findet man nicht auf den ersten Griff. Genügen diese Worte, Trio-Zirkel und Andere auf diese früheren Werke Hiller's aufmerksam zu machen! —

Mitten unter den Musikern von Fach begegnet uns auch ein Dilettant (wenigstens glaub' ich es), ein Hr. Baron Carl August v. Klein, den man nicht rauh anlassen darf, zumal er es redlich mit der Kunst meint und, der Himmel weiß es, so bescheiden und zaghaft componirt, daß man ihm immer zurufen möchte, sich nicht zu sehr zu fürchten vor den Fachleuten.

Soll ich aufrichtig gestehen, so scheint mir in seinem Trio eine pedantische schulmeisterliche Hand zu sehr gestrichen und gehauset zu haben. Wäre dies nicht und hätte Hr. v. Klein Alles nach eigenem System so dünn und dürftig gesetzt, so treibe er die Einfachheit nicht bis zur Trockenheit und Affectation. Mit Grün und Blau läßt sich allenfalls eine Blume malen, auf Tonica und Dominante ein Walzer bauen, zu einer Landschaft aber muß man mit allen Farben frei zu schalten wissen. Greife er also beherzt in die Tasten: ein unterlaufender falscher Ton wird durch einen starken Gedanken rasch übertönt. — Leider ist aber trotzdem sein Werk nicht einmal correct geworden und verräth überall ein ungeübtes Ohr. Steiget meinetwegen in Quinten chromatisch auf und ab, verdoppelt die Melodie in allen Intervallen zu Octaven, ja, neulich hörte ich (aber im Traume) eine Musik von Engeln und zwar der himmlischsten Quinten voll, und dies kam, wie sie mir versicherten, nur daher, daß sie niemals Generalbaß zu studiren nöthig gehabt. Die Rechten werden den Traum wohl verstehen.

So sehr nun, wie gesagt, der Verfasser an Geist wie Hand noch zu sehr von den Stricken und Ketten der Schule zusammengepreßt scheint, so blickt doch ein tüchtiger Charakter aus ihm hervor, der

vielleicht nach und nach mit seinen Fesseln spielen lernen wird. Zu solcher Hoffnung berechtigt die kleine Romanze, so sehr sie auch stockt und schwankt. Das Scherzo würde durch ungewöhnliche Auffassung gewinnen; sein Trio aber auch dann nicht einmal, da es sich wirklich zu altfränkisch gerirt. — Die Hauptmelodieen der beiden übrigen Sätze haben guten Gesang. Auf verwickelte Arbeit, Verbindung von Themas, Engführungen u. dgl. stößt man jedoch nirgends; gewöhnlich fängt die Violine ein Thema oder eine Passage an, dann bringt es das Cello, dann das Pianoforte, oder umgekehrt. Noch erwähne ich als charakteristisch, daß in allen Stimmen, bis auf einige »dolce« und die gewöhnlichen *p* und *f*, keine Vortragsbezeichnung anzutreffen.

Was die Clavierstimme insbesondere anlangt, so müßte sie, um zu klingen und gespielt werden zu können, ein Virtuos erst voller und schwieriger setzen. Es klingt dies sonderbar und verhält sich dennoch so. Zwei Noten sind oft schwerer zu handhaben als zehn, und Liszt'sche Phantasieen leichter als manche Zeilen des Trio von Klein. Dagegen sind die Streichinstrumente mit Vorliebe und Kenntniß ihrer Eigenthümlichkeit behandelt.

Um zu einem Schluß zu kommen, so stellt sich im Trio noch nichts so ausgebildet hervor, daß man mit Bestimmtheit auf die Art seiner künftigen Leistungen schließen könnte, ja nicht einmal das, ob es von einem jüngern oder ältern Menschen geschrieben, obwohl das Erstere mit mehr Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist. Dies angenommen, möchte uns der Componist später lieber Anlaß zum Zügeln, als zum Anspornen geben! —

Will man aber im Triostyl sicher und rund schreiben lernen, so nehme man sich z. B. die neusten Trio's von R e i ß i g e r zum Muster. Denk' ich überhaupt an diesen Componisten, so reihen sich gleich die Worte „lieblich, naiv, schmuck" und wie alle die Attribute jener kleineren Grazien heißen, die sich Reißiger zum Liebling auserlesen, wie zu einer Blumenschnur aneinander. Sobald sie ihn bei glücklicher Stimmung treffen, so kann man auf angenehme Unterhaltung rechnen; wendet er sich aber von ihnen und versucht sich tragisch oder humoristisch, so verfällt er leicht in ein gewisses theatralisches Declamiren oder (im letzten Falle) in einen oberflächlichen Balletton. So gefällt mir denn das achte Trio, wo er sich von beiden Extremen fern gehalten, ausnehmend

und beinahe mehr als die vier früheren, die ich von ihm kenne. Da werden keine großen Anstalten gemacht und Stühle zurecht gesetzt; man steht unversehens vor einem Weltmann, der uns in glatter Sprache etwa von Reisen oder berühmten Menschen unterhält, nirgends angestrengt, und bis zum Schluß aufmerksam erhält, wenn auch, wie nicht zu leugnen, mehr durch die Anmuth seines Vortrags, als den Schwergehalt der Gedanken. Daß sich ein solcher Charakter viele Freunde erwerben wird, muß man natürlich finden und wir sind weit davon, die Liebe Mancher zu so geselliger Musik anzugreifen; nur verachte man auch nicht Einen, der vielleicht im ärmern Rock und noch ohne Namen von ferne steht und eben einen Beethoven'schen Gedanken im Auge trägt.

So wird man denn in diesen neusten Trio's den Componisten auf jeder Seite wiederfinden. Was im Allgemeinen nach Weber aussieht, hat sich nach und nach so mit seiner Physiognomie verschmolzen, daß es schwer zu unterscheiden. Dagegen störte mich ein Motiv im achten Trio, das einer Löwe'schen Ballade (oder geht man weiter zurück, dem Scherzo zur Beethoven'schen C moll-Symphonie) angehört. Als ich es nun auch im Scherzo wiederfand, so glaubte ich, daß es, in alle Sätze versteckt, eine Transfiguration dieses Gedankens sein sollte; doch täuschte ich mich, — und da es sogar im Finale zum neunten Trio noch einmal erscheint, so muß man es für einen Favoritgang des Componisten ansehen, dergleichen alle Componisten zu verschiedenen Zeiten verarbeiten. Ebenso wunderte mich der Anfang des Allegro zum neunten Trio, der ziemlich Note für Note in einem Trio von Löwe auch zu Anfang steht. Indeß ist's eine Phrase, die schon unzähligemal dagewesen und so wenig wie der Reim „Klarheit — Wahrheit" von Jemandem als sein Eigenthum vindicirt werden kann.

Wenn sich Jemand über die anwachsende Zahl der Trio's von Reißiger wundern sollte (zwei sind schon wieder auf dem Wege nach Leipzig, wie wir hören), so muß man freilich sagen, daß er, einer der gewandtesten Capellmeister, es sich allerdings leicht macht. Auf neue Formen, Wendungen, Ausgänge sinnt er nicht; die zweite Hälfte des Satzes bringt die erste gewöhnlich Note für Note transponirt wieder; seine Passagen sind die faßlichsten. Ebenso leicht und natürlich verweben sich Violine und Cello in das Clavier. Kurz in zwei bis drei Tagen kann er ein Trio fertig haben und ein Kleeblatt es sich in ebenso viel

Stunden einstudiren. So mögen auch diese zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Paß, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau". —

Die Reihe der seit etwa drei Jahren erschienenen Trio's zu schließen, versprach ich dem Leser noch Einiges über die von Moscheles, Chopin und Franz Schubert. Seitdem sind mir aber auch noch zwei wenig bekanntere, eines von H. von Löwenskiold und ein anderes von Bertini, zu Gesicht gekommen, weshalb zuerst über diese letztern ein paar Worte.

Der Name des Ersteren ergibt sich als ein schwedischer und ist wohl schwerlich mit Schoppe's Malernamen im Titan zu verwechseln; denn vom Leibgeber'schen Geist trifft man im Trio gerade dessen Gegentheil, nämlich ein allgemeines, rein und wohlklingendes Gelegenheits- oder Gesellschaftsstück, das in keinem höhern Drange, immerhin aber von einer Hand geschrieben ist, die bei mehr Fleiß und Anstrengung wohl auch tiefere Kunstwerke anlegen und ausführen könnte. Das erste Thema zum letzten Satz muß man sogar graziös in der schönern Bedeutung des Wortes heißen. Einen Tact muß ich seiner Originalität halber noch besonders erwähnen, den am Schluß des ersten Satzes, wo die beiden Hände, jede in Octaven, über die ganze Fdur-Claviatur hinfahren müssen. Nun ist aber B eine Obertaste und schwerlich in der Vehemenz, die der rasche Tact verlangt, zu ergreifen: man muß mithin H spielen, das man in der Geschwindigkeit wohl auch überhört. Der Componist nun, dem das H in Fdur zum Schluß selbst spanisch vorgekommen sein mag, drückte aber ganz schelmisch das Auge zu und ließ B stehen, dem Spieler überlassend, wie er die Stelle sich herausstudiren möge. Sehr lustig scheint mir das. —

Gegen Hrn. Bertini kann man beim besten Willen nicht grob sein: er kann Einen außer sich bringen mit seiner Freundlichkeit und all' den wohlriechenden Pariser Redensarten; wie lauter Sammt und Seide fühlt sich seine Musik an. Mag denn das Trio seine Bestimmung erfüllen, getragen und bei Seite gelegt werden. Zwar könnten alle Sätze, das Scherzo höchstens ausgenommen, um die Hälfte kürzer sein und würden dasselbe und noch weit mehr wirken; indeß gedruckt ist gedruckt, und man kann ja im ersten Satz, wo der brillante Theil dreimal, die sehr

beliebte Harmoniefolge wie S. 6 T. 7 und T. 13 zu 14 noch öfters wiederkommen, an etwas Anderes, an andere Compositionen von Bertini denken. Eines gefällt mir an ihm hauptsächlich, daß er nämlich weder zum alten noch zum jungen Deutschland gerechnet sein will und es ordentlich übel nehmen würde, ließe man ihn nicht als echten Pariser gelten. Im Besondern muß man am ganzen Trio eine leichte fließende Harmonie loben. —

Bei Besprechung der noch übrigen Trio's von Moscheles, Chopin und Schubert kommt mir allerdings zu Statten, daß ich sie gehört und leidlich genug, das erstere nämlich einigemal vom Componisten selbst, das andere von Clara Wieck und den Gebrüdern Müller, und das Schubert'sche von Mendelssohn und David.

Das Trio von Moscheles gehört zu des Meisters vorzüglichsten Werken. Es hat etwas Erhebendes, ältere fertig geglaubte Meister von Neuem streben zu sehen. Während daß Andere nach einem G moll-Concerte, nach zwei Heften Etuden, Musterstudien für alle Zeiten, müßig gefeiert hätten, verzichtet dieser gleichsam auf seinen alten Ruhm und stellt sich in die jüngern Reihen, mit ihnen gegen Formwesen, Modeherrschaft und Philisterei zu ziehen. So finden wir denn auch im Trio die Idee vorherrschend, poetischen Grundstoff, edlere Seelenzustände. Ein Geist spricht aus allen Sätzen, minder weich und beredt, als scharfeindringlich, bündig, gediegen. Beim ersten Satz wird es Jedem auffallen, daß ihm eine zweite Melodie wenn nicht fehlt, aber daß die erste unverändert, nur in der harten Tonart wiederkömmt. Es wundert mich das, da an derselben Stelle leicht ein anderer Gedanke gefunden werden konnte. Andrerseits hat aber dadurch das Stück eine Einheit und rhythmische Kraft erhalten, die vielleicht sonst nicht zu erreichen gewesen. Noch fällt mir auf, daß der leise Nebengedanke (S. 7 Syst. 5 von Tact 1 an) bei der Wiederholung am Ende nicht von der Violine wieder gebracht wird. Der zurückhaltende Schluß ist besonders schön. Das Adagio hat keine große Eigenthümlichkeit, fällt sogar im Mittelsatz in F moll gegen die erste Stimmung abwärts; indeß würde es selbst berühmten Namen noch immer zur Ehre gereichen. Durchaus witzig und geistreich bewegt sich das Scherzo, dem vielleicht eine schottische Nationalmelodie zum Grunde liegt. Den Uebermuth schnell beruhigend führt uns der letzte Satz eine Menge interessanter Bilder vor-

bei und endigt freudig, wie mit dem Bewußtsein, etwas Würdiges vollbracht zu haben. —

Vom Trio von Chopin setze ich voraus, daß es, schon vor einigen Jahren erschienen, den Meisten bekannt ist. Kann man es Florestan verdenken, wenn er sich etwas darauf einbildet, den wie aus einer unbekannten Welt kommenden Jüngling zuerst, leider an einem sehr einschläfernden Ort, in die Oeffentlichkeit eingeführt zu haben?[1] Und wie hat Chopin seine Prophezeihung wahr gemacht, wie ist er siegreich aus dem Kampf mit Philistern und Ignoranten hervorgegangen, wie strebt er noch immer, und nur einfacher und künstlerischer! Denn auch das Trio gehört Chopin's früherer Periode an, wo er dem Virtuosen noch etwas Vorrecht einräumte. Wer wollte aber der Entwickelung einer solchen abweichenden Eigenthümlichkeit künstlich vorgreifen, dazu einer solchen energischen Natur, die sich eher selbst aufriebe, als sich von Andern Gesetze vorschreiben zu lassen! So hat Chopin schon verschiedene Stadien zurückgelegt, das Schwierigste ist ihm jetzt zum Kinderspiel worden, daß er es wegwirft und als eine echte Künstlernatur das Einfachere vorzieht. — Was könnte ich über dieses Trio sagen, was nicht jeder, der ihm nachzuempfinden vermag, sich selbst gesagt hätte! Ist es nicht so edel als möglich, so schwärmerisch wie noch kein Dichter gesungen hat, eigenthümlich im Kleinsten wie im Ganzen, jede Note Musik und Leben? Armer Berliner Recensent, der du von all' diesem noch nichts geahnet, nie etwas ahnen wirst, armer Mann! —

Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch. Ging doch schon vor etwa zehn Jahren ein Schubert'sches Trio, wie eine zürnende Himmelserscheinung, über das damalige Musiktreiben hinweg; es war gerade sein hundertstes Werk, und kurz darauf, im November 1828, starb er. Das neuerschienene Trio scheint ein älteres. Im Styl verräth es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es dur geschrieben sein. Innerlich unterscheiden sie sich aber wesentlich von einander. Der erste Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überschwengliche Sehnsucht, ist in unserm anmuthig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der sich bis zur Herzens-

1) Es ist der Aufsatz: Ein Werk II (Seite 1) gemeint.

angst steigern möchte, ist hier ein seliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen schön menschlicher Empfindung. Die Scherzo's ähneln sich; doch gebe ich dem im früher erschienenen zweiten Trio den Vorzug. Ueber die letzten Sätze entscheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es dur ist mehr handelnd, männlich, dramatisch, unseres dagegen leidend, weiblich, lyrisch. Sei uns das hinterlassene Werk ein theures Vermächtniß! Die Zeit, so zahllos und Schönes sie gebiert, einen Schubert bringt sie so bald nicht wieder.

IV.
Duo's.

Großes Duo über Thema's ꝛc., für Pianoforte und Violine von Fr. Chopin und A. Franchomme.

Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Theekränze, wo zur Conversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Cirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient. Es scheint mir durchaus von Chopin entworfen zu sein und Franchomme hatte zu Allem leicht Ja sagen; denn was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleinern Salonstyl drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Componisten sammt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt. — Wäre der ganze Robert der Teufel voll solcher Gedanken, als Chopin aus ihm zu seinem Duo gewählt, so müßte man seinen Namen umtaufen. Jedenfalls zeigt sich auch hier der Finger Chopin's, der sie so phantastisch ausgeführt, hier verhüllend, dort entschleiernd, daß sie Einem noch lange in Ohr und Herzen fortklingen. Der Vorwurf der Länge, den ängstliche Virtuosen vielleicht dem Stücke machen, wäre nicht unrecht: auf der zwölften Seite erlahmt es sogar an Bewegung; echt Chopin'sch aber reißt es dann auf der dreizehnten ungeduldig in die Saiten und nun geht es im Flug dem Ende mit seinen Wellenfiguren zu. Sollten wir noch hinzusetzen, daß wir das Duo bestens empfehlen?

Großes Duo für zwei Pianoforte's von J. Moscheles, Werk 92.

Wer mitten in den Tagescompositionen sitzt, wie unser einer, und verdrüßlich ja wüthend eine nach der andern in den Winkel werfen muß, den lacht so ein Stück wie eine Kerze im Gefängniß an. So im Grund zuwider mir Alles ist, was irgend nach Journalpolemik, offener wie versteckter, aussieht, so kann ich mir die Naivetät nicht erklären, mit der manche Redactionen ganz zuversichtlich gestehen, sie recensirten nur das, was ihnen durch den guten Willen der HH. Componisten und Verleger anvertraut würde. Wahrhaftig, es könnte die Zeit kommen, wo es weder den Einen noch den Andern einfiele, und am wenigsten den besten Componisten, die sich um keinen Recensenten scheren, — und was dann? — Andere, anstatt also das Interessanteste, sei's im Häßlichen oder Schönen, auszusuchen aus dem Erscheinenden, ziehen wieder mit bitterster Verachtung über alles Französisch-Italienische her, über Bellini, Herz ꝛc., und füllen doch ihre Blätter mit Floskeln über Floskeln; ja im schönsten Fall bitten sie deutsche Componisten, sie sollen ihnen um Himmels Willen nichts von ihren Werken einschicken, sondern nur dem Verleger, der sie dann heraussuche. — Ist das Kunstsinn, Künstlerachtung? Gleich wie in immerwährender Umgebung vorzüglicher Menschen, oder steten Angesichts hoher Kunstschöpfungen, deren Sinnesart, deren Lebenswärme sich den Empfänglichen beinahe unbewußt mittheilt, daß ihnen die Schönheit gleichsam praktisch wird, so sollte man, die Phantasie des Volkes zu veredeln, es bei weitem mehr in den Gallerieen der Meister und der zu diesen aufstrebenden Jünglinge herumführen, als es von einer Bilderbude in die andere schleppen. Vor Häßlichem und Obscönem läßt sich warnen; nichts aber, was mittelmäßiger machte, als mittelmäßiges Sprechen darüber. Kein Künstler aber braucht eines blühenden Spiegels seiner Kunst mehr, als der Musiker, dessen Leben oft in so dunkle Umrisse ausläuft, und keine Kunst sollte man auf zarterer Folie angreifen, als die zarteste, anstatt sie sich mit ungeschlachter Fleischerhand zum Verspeisen zu verarbeiten. Astrologische Liebhabereien, Langweiligkeiten, Muthmaßungen ꝛc. gehören in Bücher: in einer Zeitschrift mögen wir aber wie auf dem Rücken eines Stromes, reiche Wanderer am Bord, rasch durch die fruchtbarsten gegenwärtigen Ufer vorbeifliegen, und will

es der Himmel, in das hohe Meer, zu einem schönen Ziel. Wie könnte es uns denn aufhalten, wenn einmal eine wimmernde Krähe in unsre Masten einhackt: im Gegentheil tragen wir sie leicht von dannen, und seht, seht — nun muß sie mit fort nach unserm Morgenland. —

Das Vorige steht mit der Composition von Moscheles in der Beziehung, daß sie eine der lieblichsten, von der wir unsern Lesern erzählen können. Aug' und Ohr wird sich daran weiden; jenes, weil ihr alterthümlicher und dennoch galanter Schnitt in Vielen jene würdigen Gesichter mit großer Perücke und einem wachsamen klaren Auge darunter zurückrufen wird, wie wir sie oft auf Gemälden des vorigen Jahrhunderts schauen; dieses, weil es in gar zierlichen Melodieen und Harmonieen durcheinander lacht und schmollt. Warum es mit dem Namen „Händel" prunken will, weiß ich nicht und ließ' mir den Titel nehmen. Doch war ein Zusatz nöthig, da man ohne ihn sich fragen müßte, ob Moscheles absolut und auf reinem Naturweg nach Rückwärts trachtete, oder ob er sich nur auf einige Augenblicke in jenes Zeitalter der Gesundheit, Ehrbarkeit und Derbheit zurückversetzt. Das letzte ist der Fall und wir wissen es ihm herzlich Dank. Schließlich die Bemerkung, daß es dasselbe ist, das Moscheles und Mendelssohn im vorigen October in Leipzig, ich sagte damals wie zwei Adler, zusammen gespielt, man könnte auch sagen, wie leibhaftige Enkel Händel'schen Stammes.

V.

Capriccio's und andre kurze Stücke.

Julie Baronin Cavalcabo, Bravour-Allegro (E moll). Werk 8.

Die Namen unsrer Componistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu componiren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen thun. Unsere Componistin mag aber noch etwas zum Schreiben begeistert haben; sie ist eine Schülerenkelin Mozart's, der Sohn Mozart's nämlich ihr Lehrer, ihre Heimath aber das weitentlegene Lemberg. Bei

solchen Erinnerungen und an solchem Orte mag es Einen wohl oft traurig überfallen, und ein Winterabend thut das Seinige. Kurz der Flügel wird aufgemacht, der dichterische angelegt, man phantasirt, ohne es zu wissen, und hat man Träume und Musik in sich, so thut man es so, wie die, von der wir sprechen.

Einzelne stockende Augenblicke, einige zu undeutlich verzogene Melodieen, die leicht in's Einfache und Völlig-Edle zurückzuführen wären, ausgenommen, finde ich Alles wohl und recht, Anlage und Ausbildung vorhanden, und stört mich nur das beigefügte »di bravura«, weil dann das Allegro unüberwindlicher sein müßte und die Gattung überhaupt den Frauen weniger ansteht, die lieber schwärmerische Romanzen und dergleichen schreiben sollten. Endlich aber wünschte ich den ganzen Satz von zwei andern gefolgt, so, daß eine Sonate fertig geworden, an deren einen ersten Theil (bis auf den fehlenden Mittelsatz) das Allegro am meisten anklingt, des Umstandes noch zu erwähnen, daß dann die bescheidene Dilettantin einen ganzen großen Schritt zur Namensverbreitung zurückgelegt hätte, während man in einer Zeit, wo so Viele halb vor- und zurückschreiten, die Besseren unter diesen verwechselt oder übersieht. So sei denn der nächste der größere!

G. C. Kulenkamp, Caprice (D moll).

„Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du componirst." Es liegt etwas in diesem Paradox Florestans, der es sogar umgedreht richtig gefunden wissen will. Spazierflüge, Reisen sind nicht anzuschlagen, wenn sie auch momentan einfließen. Aber schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu, ob er darin eine D moll-Symphonie fertig gebracht. In Städten wohnen nämlich Leute, im schlimmsten Falle Freunde; man componirt, man frägt letztere, sie erstaunen: man schickt zum Druck, Zeitungen kommen drüber und fangen etwa an: „Sage mir" ꝛc. — Ich meine, der geschätzte Componist obiger Caprice gehört in eine große Stadt, wo der stete Gegendruck anderer Talente neue Kräfte hervorruft und verdoppelt. Seinen meisten Erfindungen hängt etwas Aengstliches vom Kleinstadtleben an, über das er sich gern erheben möchte und auch könnte, wenn ihn nicht kräftige Bürgerhände zu sehr festhielten im Rücken. Daher bei

allem Guten, Wohlgesetzten, bei dem unverkennbaren Streben nach dem edelsten Ziel das Ruckweise und Steife. Der eigentliche Gedanke kommt nicht ordentlich zur Sprache, so nahe er auch darum geht; es ist Grau in Grau, oder Silber in Silber, d. h. gehaltreich, aber ohne scharf Gepräge, ohne hellen Klang. Vielleicht würde ihm nützen, wenn er einmal entschieden einem Meister nachzubilden sich bemühte, damit ihm in der Vergleichung seiner Ideen mit denen des Originals der Unterschied zwischen Dein und Mein recht klar entgegenfiele. Stehe er nur nicht stille und suche er namentlich nach ergiebigen Lebensquellen, die die Schaffekraft erfrischen und nähren. Wie wir mit der Vorliebe, die uns jede ernste Kunstgesinnung einflößt, seine bisherigen Leistungen verfolgt haben, obwohl stillschweigend, weil wir auf eine außergewöhnliche warteten, so werden wir es auch künftighin öffentlich mit der Aufmerksamkeit und der Strenge, die er verdient.

Fr. Pollini, Toccata. Werk 56.

Die Claviercompositionen der heutigen Italiener sind im Durchschnitt nicht viel werth. Pollini kann man als ihren Chopin betrachten; er schreibt, im italienischen Sinn, ernst und schwierig, in der Harmonie interessanter, überhaupt satzrein und mit guter Kenntniß des Instrumentes. Diese Toccata zeichnet noch das Besondere aus, daß sie in drei Systemen niedergeschrieben ist, das obere für die Hauptmelodie, das mittlere für die Begleitung, das unterste für den Baß. Doch irrt vielleicht der Componist, wenn er dadurch erleichtert zu haben meint, ebenso wie darin, daß einige Phrasen seines Stückes nach der gewöhnlichen Einrichtung gar nicht darzustellen wären: ich schreibe es ihm von Anfang bis Ende in zwei Reihen und die Spieler werden meine Weise seiner vorziehen, welche der Composition ein unmusikalisches Ansehen gegeben, woran sich das Auge viel schwerer gewöhnt, als den Händen dadurch geholfen ist, die sich schon zurecht gefunden haben würden. Jedenfalls muß man den besten Willen hierin wie in der ganzen Composition loben.

H. Dorn, l'aimable Roué, Divertissement (C-major). Oe. 17.

Wie oft im Wachen schrieb ich im ordentlichen Traume Folgendes über dieses Dornenstück nieder: Um den Hals möchte ich dem Componisten dafür fallen und lachendweinend ausrufen: „ja wohl, bester Musik-Juvenal, ist es schwer keine Satire zu schreiben, erstens überhaupt, und dann wieder über die Satire selbst". Und er würde mir antworten: „dem Himmel sei's gedankt, daß mich wenigstens Einer verstanden; denn die Käufer des Pfennigmagazins (das Stück bildet einen Theil davon) merken meinen Heinismus schwerlich". „Heinismus" scholl es aus allen Ecken und das sonderbare Wort verlor sich in einzelnen Buchstaben durch die Lüfte. Ich aber wachte auf.

Im Grund genügte der Traum zum Verständniß der Absicht des Componisten. Indeß stehe der Deutlichkeit halber noch dieses da. Oft trifft es sich, daß wir Künstler, nachdem wir redlich einen halben Tag gesessen und studirt, unter eine Schaar Dilettanten gerathen, und zwar unter die gefährlichsten, denn sie kennen die Beethoven'schen Symphonieen. Herr, fängt der Eine an, die wahre Kunst hat mit Beethoven den Culminationspunkt erreicht; drüber hinaus ist alles Sünde; wir müssen durchaus die alte Bahn einlenken. Herr, antwortet der Andre, Sie kennen den jungen Berlioz nicht; mit ihm beginnt eine neue Aera; die Musik wird wieder dahin zurückkehren, von wo sie ausgegangen ist, von der Sprache zur Sprache. Deutlich genug, fällt der Erste ein, scheint dies auch Mendelssohn in seinen Ouverturen zu wollen u. s. w. — Unser einer sitzt aber kochend und stumm dazwischen (leider können wir Musiker Alles, außer reden und beweisen) und gießt in bester Laune das Ueberlaufende in Dorn'sche und ähnliche Divertissements. So ist es denn auch die ausgelassenste Persiflage auf Dilettantismus, Italianismus, Contrapunkt, Virtuosenbravour, auf die ganze Musik, auf des Componisten eigene Person, und bewundre ich allein seine Geduld, so etwas niederzuschreiben, wobei es freilich sehr gedonnert haben mag inwendig. Schleicht sich aber schon die Ironie in unsre Kunst, so ist wahrhaft zu befürchten, sie stehe ihrem Ende wirklich so nahe, als Manche vermuthen, wenn anders kleine lustige Kometen das größere Sonnensystem aus seiner Ordnung zu bringen vermöchten.

J. W. Kalliwoda, 3 Solo's. Werk 68.

Nie lachte ich so, als neulich in einer Gesellschaft von Musikern, meistens bekannten Virtuosen, wo ein Witziger den Vorschlag machte, in einem Tripelconcerte die Stimmenrollen zu wechseln, so also, daß der Violinist das Clavier spielte, der Clavierist das Violoncello; auch eine unselige Flöte fand sich. Vom Komischen dieser Scene, und wie sich übrigens vollkommene Meister lächerlich auf Instrumenten abarbeiteten, die nicht ihre eigentlichen, kann man sich schwerlich einen Begriff machen; zum Bersten klang's und namentlich die Flöte, die nicht blasen konnte vor Lachkrampf. Der Auftritt fällt mir bei dem liebenswürdigen Kalliwoda ein, der, eigentlich Meister auf der Violine, gern für das Clavier componiren soll, worauf er keiner. Wird er nun auch keineswegs dadurch so komisch, wie das obige verkehrte Kleeblatt, so gefällt er mir doch auf dem Instrumente, das er anerkannt beherrscht, am besten. An guten Violincompositionen fließt unsre Zeit auch nicht über: möchte er daher lieber dafür sorgen. Ueber die Solos selbst läßt sich nicht viel sagen; sie sind leicht, munter, rothbäckig, aber gewöhnlich. Hätte ich seine dritte Symphonie geschrieben, so fürchtete ich die Herausgabe solcher Kleinigkeiten einmal zu bereuen. Doch muß Jeder am besten wissen, warum er dies und das thut.

Fr. Otto, Phalènes. Oe. 15.

Sie sind Florestan und Eusebius dedicirt und, nach des Componisten eigenem Geständnisse, eine Folge ihrer „Papillons", obwohl die letzteren bei weitem mehr der Nacht angehören möchten. Das Talent dieses Componisten, der übrigens mit geistigen Steckbriefen seit lange verfolgt wird, weil er sich gar zu tief eingesponnen irgendwo, gehört durchaus dem lichten beweglichen Tage, wenn auch auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen. Einen Faden, einen tieferen Zusammenhang suche ich sonst in ihrer Folge nicht; jeder fliegt für sich, oft zackig, oft in schönen Bogen, oft träg, oft pfeilschnell. Betrachtungen lassen sich bei jedem einzelnen anstellen, und oft sinnigste, wenn man Theil zu nehmen weiß. Namentlich höre ich in der letzten Phaläne ein wehmüthig Lied

aus verklungener Zeit. Wenn ich noch bemerke, daß sie sich auf dem Papier und in der zurückspiegelnden Phantasie um Vieles bedeutender ausnehmen, als im wirklichen Klangkörper, so lobe ich damit den Sänger, der auch im Freien zu componiren weiß, und tadle den Clavierspieler, der mit leichter Mühe Manches leichter hätte stellen können. Sei er mit diesem herzlich gegrüßt und möge von seinen Geistesflügeln sein Genius nichts abgestreift haben als den Staub, der sich leider zu oft über den sonnigen als zweite Kruste ansetzt!

Sigismund Thalberg, Caprice (E-major).
Oe. 15.
Sigismund Thalberg, 2 Nocturnes.
Oe. 16.

Könnten die Wiener hassen, so geschähe es wegen der schlimmen Gedanken, die diese Zeitschrift bisher über die Compositionen Thalberg's gehegt, ihres Lieblings und Augapfels. Noch vor Kurzem versprachen wir, uns und Anderen Weh zu ersparen, seine Werke so lange gänzlich zu übergehen, bis wir eines nach vollster Ueberzeugung loben könnten. Bedenke man nur, daß wir etwas auf unser Lob geben und ordentlich geizen damit, — daß Vieles, was andere Zeitungen als „empfehlenswerth" abthun, für uns noch gar nicht existirt, weil im andern Fall sonst jeder Spatz wie ein Adler behandelt sein wollte und darauf pochte, daß er erschaffen worden und schüfe, — bedenke, daß man, sich loben zu lassen, nur an die Redactionen der . . oder des . . schreiben könne, die davon leben, — bedenke, daß, wer lobe, nach Goethe sich gleich stelle, worauf wir verzichten — und man wird froh sein, mit einem blauen Auge davon zu kommen. Ohne Seitenblicke: wir halten die zwei neusten Werke von Thalberg für seine besten, und worüber wir klar sind, darüber würde er uns täuschen, wenn er sie selbst vortrüge; denn herrlich soll er sein Instrument spielen und namentlich seine eigenen Compositionen. Ist es nun eben kein vollgültiger Beweis der Güte eines Tonstückes, wenn es nur unter den Händen des Componisten schön erscheint, sondern nur einer für die Vorzüglichkeit des Vortrags, so muß sich doch Vieles auch unter fremden als reizend darstellen. Zwar geht der Caprice die Schärfe und Tiefe des Witzes

ab; aber sie enthält einen gut entwickelten Hauptgedanken, einzelne wahre Glanzpunkte (so das Agitato, S. 10) und bildet ein ganzes Stück, dem unzählige Evvivas folgen müssen. Daß es von einem Spieler herrührt, der die Schönheiten des Pianofortes genau kennt und mit leichten wie mit schweren Mitteln gleich geschickt zu wirken versteht, sieht man jeder Seite der Caprice an, die übrigens mehr Verehrer als Ueberwinder finden wird. — Die Notturnos nun vergleiche ich einem jungen Mann von schöner Figur, feiner Tournüre, etwas blaß geschminkt, in der Art, wie wir es oft auf Wiener Modekupfern sehen. Des vielen Lieblichen und wirklich Einschmeichelnden halber dauern mich im Herzensgrund die einzelnen banalen Reden, z. B. nach der zartsingenden Stelle der ersten Seite der zweite Tact des letzten Systems, S. 4 der zweite des zweiten Systems; darüber wegspringen möcht' ich, die Augen zudrücken und, die Wahrheit zu sagen, ist mir's dann, als habe der Componist gar keinen rechten Drang zum Schaffen, als thäte er es nur, weil er gerade nichts Anderes anzustellen wüßte; er muß nicht, es muß. Heine pflegt zu einem reichen deutschen Componisten, dessen Namen auch in diesen Blättern vielmals vorgekommen, gewöhnlich zu sagen: „warum componirst du nur? du hast's ja nicht nöthig". Es fehlt oft wenig, daß wir Hrn. Thalberg dasselbe zurufen möchten. Talent haben wir ihm zugesprochen, — wie verdiente er denn so viel Aufhebens! Eine wahre Freude aber soll uns sein, wenn wir von seiner nächsten Composition sagen könnten: sie sei durch und durch gleichmäßig gehalten, ohne virtuosisches Beiinteresse von Anfang bis Ende sich treu bleibend, eine reinste Regung des Gemüthes in geweihter Stunde. Verschaffe er uns diese! —

Da wir aber gerade bei den Notturnos stehen, so will ich gar nicht leugnen, wie mich während dieses Schreibens zwei neue von Chopin[1] in Cis moll und Des dur unaufhörlich beschäftigten, die ich, wie viele seiner früheren (namentlich die in F dur und G moll), neben denen von Field für Ideale dieser Gattung, ja für das Herzinnigste und Verklärteste halte, was nur in der Musik erdacht werden könne. —

Endlich hat uns auch Herr John Field selbst mit drei neuen Notturnos beschenkt, dem 14ten bis 16ten. Ist es Einem doch dabei, als

1) 2 Nocturnes. Oe. 27.

kehrte man nach einer abenteuerlichen Tour durch die Welt und nach den tausend Gefahren zu Land und Meer zum erstenmal wieder in's elterliche Haus zurück. Alles steht da so sicher und am alten Fleck, und das Naß könnte Einem in die Augen treten. Sonderbar und verdächtig scheint mir nur das sechszehnte Nachtstück; es werden einige Anstalten mehr darin gemacht, sogar ein Quartett von Violinen, Viola und Baß herzugezogen. Man meint Wunder, was da kommen soll; denn der alte Herr ist ein Schalk, der mit einem Strich ein einfältig Gesicht in ein blitzendes umzuzeichnen, ja, wie Garrik im Sprech-Vortrag, das einfachste musikalische A B C so zu sprechen weiß, daß man traurig dabei werden muß. . . Es kömmt aber nichts.

H. Herz, 2ème Caprice sur la Romance fav.: la Folle d' A. Grisar. Oe. 84.

In der großen Weltpartitur aber rechne ich Henri Herz ohne Weiteres zur Janitscharenmusik: auch er spielt mit, will beachtet sein und verdient sein Lob, wenn er gehörig pausirt und beim Einfallen nicht zu viel Lärmens macht. Ueberhaupt ist es neuster Ton der haute volée der Künstler, Herzen zu loben, und wirklich bekömmt man auch die Klagen fader Patrioten über „Ohrenkitzel, Klingelei" u. s. w. nachgerade überdrüßig. Nicht als ob uns letztere jemals entzückt hätte oder als ob wir meinten, die Musik könne ohne Triangel nicht bestehen; — ist er aber einmal vom höchsten Capellmeister erschaffen und vorgeschrieben, so soll er auch hell und lustig zwischen klingen. Also: Herz lebe! Ueberdem kann man ja seine Compositionen als Wörterbücher musikalischer Vortragkunsttermen benutzen, in dieser Hinsicht erschöpft er die ganze italienische Sprache: keine Note, die nicht einen Zweck, eine Ausdrucksvorzeichnung hätte, keine Schmachtstelle, wo nicht ein Smorzando darunter stünde. Und wenn nach Jean Paul wahre Dichterwerke keines solchen Dolmetschers bedürfen, weil sie sonst Solbrig'schen Declamationsbüchern glichen, die bekanntlich mit siebenfach verschiedenen Schriftarten, je nach der sinkenden und steigenden Stimme, gedruckt, so weiß das Hr. Herz, der für gar keinen Dichter gehalten sein will, und spricht seine Empfindungen gleichsam noch einmal in Worten interlinearisch aus. Wie viel gäbe es hier noch

zu sagen, guckte mir nicht der Setzer ängstlich über die Schulter herein wegen der Pfingstfeiertage. Darum von der Caprice nur noch so viel, daß ihr 83 Werke vorausgegangen, die auf sie schließen lassen. Die Folle ist eine berühmte französische Salon-Romanze, das Bravourstück der Mad. Masi, eine folie de salon, wie sie unser Hamburger Correspondent nannte, das Capriccio aber nicht nur ebenso gut, sondern besser. Namentlich schüttelt Herz gewisse leicht elegante, beinah' üppige harmonische Gänge zu Mandeln aus dem Aermel (so S. 8) und geräth dabei in einen gewissen Schwung, dessen Zweck und Ziel von Haus aus leider zu bekannt. Kommen nun vollends seine Strettis, Allegro, Presto, Prestissimo, 4/4, 2/4, 6/8, so schäumt das Publicum wie ein entzücktes Meer über und auch der eminenteste Cantor könnte dann die Octaven S. 14 System 3 zu 4 überhören.

H. Dorn, Bacchanales. Rhapsodie (D-major). Oe. 15.

Der Titel paßt. Die Trauben möchten platzen vor Wollust sammt den Trinkern. Ein Stück, an dem sich der geistreiche Recensent der Dorn'schen „Bettlerin" (in einer Beilage zur allg. mus. Zeitung) neue Lorbeern (wir verweisen nur auf die Quinten S. 3 System 4 zu 5) holen kann. Wir hüten uns wohl, mit dem Componisten anzubinden. Es sticht. Ueber kurz und lang malte er uns in eine Rhapsodie unter dem Titel »Nous«, Rhapsodie sur le »Nous« des Journalistes etc. hinein und man hätte nichts davon als eine lächerliche Unsterblichkeit. Wir meinen, die Rhapsodie gefällt uns besser als ihr zukünftiger Recensent, Bacchanalien besser als Litaneien. Mit gelehrten Fragen, „ob denn in dem Stücke ordentliche Logik zu finden sei, Plan, Einheit, Wohlhäbigkeit", dringt man hier nicht durch und hat sich nur in Acht zu nehmen, daß Einem nicht ein goldner Pokal an den gelehrten Kopf fliegt. Unter den vielen herkulischen und den andern Gottheiten, die an den Tafeln schwelgen mögen, vermiss' ich aber Harmonias oberste Tochter, von der oft ein Blick genügt hätte, den Späßen der wilden Gesellen eine Grenze zu setzen; man merkt gewiß, daß ich die Melodie meine. Sodann fällt mir aus der Mythologie ein, daß es beim berühmten alljährlichen Bacchantenumzug allerdings toll genug hergegangen, daß aber

mitten durch die trunkenen Satyrs und Mänaden sich eine Reihe vornehmer sittiger Mädchen gezogen, mit hoch gehobenen Körben und Früchten des Frühlings darin. . Sollte dies der Componist nicht gewußt haben? . . — Eben fliegt ein Pokal auf mich zu . . .

W. Taubert, Miniatures.
Oe. 23.
Derselbe, Tutti Frutti.
Oe. 24.
Derselbe, 6 Impromptus caractéristiques.
Oe. 14.

Wir stellen sie nach ihren Ansprüchen in aufsteigender Linie hinter einander, nicht nach der Opuszahl. Die Miniatures sind Guckkastenbilder für Kinder, hier ein Schäfer mit einem Hunde, dort eine Festung u. s. w., eins netter als das andere; ja ordentliche Hebel'sche allemanische Volkslieder vom „Brünneli" und „Vögeli". Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handstücken deutscher Composition fehle und daß sie deshalb zu Herz und Hünten ihre Zuflucht nehmen müßten. Möchten sie jetzt nach diesen Miniaturen greifen, die wirklich musterhaft für ihren Zweck gearbeitet sind, dabei naiv, putzig, Kindes Hand, Herz und Geist bildend und jedes charakteristisch für sich.

Die Tutti Frutti versteigen sich in der Erfindung schon höher und schicken sich mehr für dreizehnjährige Buben, ja für ältere und Dilettanten, wenn sie nur auf der Claviatur fein zu Haus. Der Vermischung verschiedener Schwierigkeiten halber, wie der oft wechselnden Handlagen gebe man sie nur Applicaturfesten; sonst entstehen Unordnungen. Als Composition behagt mir am meisten der Marsch, der mehr eine Art davon, so nämlich, daß man die Soldaten wie hinter dem Berge traben hört. Gar hübsch Alles! Den polnischen Tanz möchte ich weniger harmonisch bunt und mehr rhythmisch klar; auch die altmodischen Doppelschläge vermißte ich gern, obgleich sie hier nicht uncharakteristisch.

Wir kommen zu den sechs Impromptu's, die ebenso viel kleine lyrische Gedichte, sehr ansprechend, bilderreich, deutsch durch und durch. Nr. 1. Zu Weihnachten. Ein Kaminstück: im Vordergrunde spielende Kinder mit Schnarre, Schaukelpferd ꝛc.; zu Zeiten klingt's wie aus der Christmetten herein; der Schnee knistert unter den Wägen.

Wir wüßten nichts hinzuzusetzen, eher wegzunehmen. Die Cantilene erinnert öfters an Mendelssohn'sche. — Nr. 2. Maskenball. Auch ihn wünschten wir nicht so im Kleinen ausgeführt. Das Hauptthema ist ein wohlbekanntes. Die Scene wechselt oft, wie natürlich; in der Mitte fallen ernsthaftere Dinge vor. Im Alla polacca durchkreuzen sich Walzer- und Polonaisentempo, eine alte, immer artige Idee. Auf den letzten Seiten werden noch einmal alle früheren Gedanken berührt, aber mehr gesucht als von selbst kommend. — Nr. 3, Frühlingsempfindung, scheint der leichteste musikalische Vorwurf, und ist darum der schwerste. Die Einleitung trifft; die Hauptsache mißfällt mir. Man merkt die Absicht u. s. w. Am Ganzen bleibt die Kürze zu loben. — In der Walpurgisnacht gibt es mehr musikalischen Anhalt; doch hat die neue Zeit so viel Geisterartiges der Art geliefert, daß man alles schon einmal gehört zu haben meint. Deutlicher kann's aber noch nicht geschehen sein, als hier, wo man die Hexen auf Böcken und Ofengabeln durch die Wolken reiten sieht. Nebenbei enthält das Bild gute Gedanken und ist mit sichtlicher Vorliebe ausgearbeitet. — Der Componist schließt mit einem Traum, dem poetischsten Stück der Sammlung; das Leben möge ihm und uns ähnliche Träume zu Gestalten crystallisiren. Was sonst darüber zu sagen wäre, steht lieblicher und fester in der Musik, die wir denen empfehlen, die in den Täuschungen der Kunst Ersatz suchen für die mancherlei der Wirklichkeit.

Felix Mendelssohn Bartholdy, drei Capricen.
Werk 33.

Oft ist's, als breche dieser Künstler, den der Zufall schon bei seiner Taufe beim rechten Beinamen genannt, einzelne Tacte, ja Accorde aus seinem Sommernachtstraum und erweitere und verarbeite diese wiederum zu einzelnen Werken, wie etwa ein Maler seine Madonna zu allerhand Engelsköpfen. In jenem „Traum" liefen nun einmal des Künstlers liebste Wünsche in's Ziel zusammen: es ist das Resultat seines Daseins — und wie es schön und bedeutend, wissen wir Alle. — Zwei der obigen Capricen mögen einer frühern Zeit angehören, die mittlere nur der jüngsten; jene könnten auch von andern Meistern geschrieben sein, in der mittleren steht aber auf jeder Seite wie mit großen Buchstaben: F. M. B.; — vor Allem liebe ich diese und halte sie für eine Genie,

die sich heimlich auf die Erde gestohlen. Da spannt und tobt nichts, spukt kein Gespenst, neckt nicht einmal eine Fee; überall tritt man auf festen Boden, auf blumigen, deutschen; ein Walt'scher Sommerflug über's Land aus Jean Paul ist es. Bin ich auch beinah' überzeugt, daß dies Stück Niemand mit so unnachahmlicher Anmuth spielen könne als der Componist, und gebe ich Eusebius Recht, der meint, „er (der Comp.) könne damit das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke untreu machen", so mag sich dies durchsichtig schimmernde Geäder, dieses wallende Colorit, diese feinste Mienenbeweglichkeit doch von Keinem gänzlich unterdrücken lassen. Wie verschieden davon sind die andern Capriccio's und fast in gar keiner Beziehung zur mittleren! In der letzten nämlich steckt so etwas von einem verhaltenen sprachlosen Ingrimm, der sich auch ganz leidlich bis zum Schluß beschwichtigt, aber dann aus voller Herzenslust losbricht. Warum? — wer weiß es! man ist eben zu Zeiten wild, nicht etwa über dies oder das, sondern möchte „mit sanftester Faust" im Allgemeinen rechts und links ausschlagen und sich selbst aus der Erde hinaus, wenn's nicht gerade noch zu ertragen wäre. Auf Andere wird die Caprice anders wirken, auf mich so; stehe es da. Dagegen werden wir sämmtlich bei der ersten übereinstimmen, wenn wir mit ihr ein leichteres Weh durchleben, das von der Musik, worein es sich gestürzt, Linderung verlangt und empfängt. Mehr verrathen wir nicht. Der nächste Blick des Lesers aber fliege in das Heft selbst.

Ludwig Schunke, erstes Capriccio. Werk 9.
Zweites Capriccio. Werk 10.

Einmal im Frühling 1834 trat Schunke mit seiner gewöhnlichen Hast in meine Stube (es trennte uns nur eine offene Thür) und warf hin: „er wolle in einem Concert spielen und wie er das Stück nennen solle, denn »Caprice« sage ihm zu wenig". Dabei saß er längst am Flügel und im Feuer der zweiten in C moll. Leidlich entzückt antwortete ich im Spaß: nenn' es »Beethoven, scène dramatique« — und also kam es auf den Concertzettel; in Wahrheit schattet das Stück aber nur ein Tausendtheil Beethoven'schen Seelenlebens ab, nur eine kleine dunkle Linie in der Stirn. — Zwei Jahre sind seit jenem Frühling hinüber. Wenn ein Virtuose stirbt, sagen die Leute gewöhnlich: „hätt' er doch

seine Finger zurückgelassen"; diese machten's bei Ludwig S. nicht: ihm wuchs Alles aus dem Geist zu und von da in's Leben; ihn eine Stunde studiren, ja die Tasten C D E F G hin und her üben zu hören, war mir ein Genuß und mehr als manches Künstlerconcert. Hat er nun auch, nach dem jetzigen möglichen Ueberblick, als Componist nicht die Höhe erreicht, wie als Virtuos (die Sicherheit und Kühnheit seines Spiels, namentlich in den letzten Monden vor seinem Tod, stieg in's Unglaubliche und hatte etwas Krankhaftes), so war ihm nach dieser einzigen zweiten Caprice eine fruchtbare und ruhmesvolle Zukunft zuzusichern. Sie hat Vieles von ihm selbst, die Excentricität, das vornehme Wesen, etwas Still-Glänzendes; dagegen wollte mir die erste von jeher kälter, der Kern sogar prosaisch vorkommen und gewann nur durch seinen Vortrag. Ja, ihn spielen zu hören! Wie ein Adler flog er und mit Jupiterblitzen, das Auge sprühend aber ruhig, jede Nerve voll Musik, — und war ein Maler zur Hand, so stand er gewiß als Musengott auf dem Papier fertig. Bei seinem Eingenommensein gegen Publicum und öffentliches Auftreten, was sich in etwas aus dem Verdachte, nicht genug anerkannt zu werden, herleitete und sich nach und nach bis zum Widerwillen gesteigert hatte, was natürlich auf die Leistung zurückwirken mußte, kann man nicht verlangen, daß die, die ihn nur einmal obenhin gehört, in ein Urtheil einstimmen können, das sich auf dem Grund eines tagtäglichen Verkehrs zu so großer Erhebung herausstellte. Doch stehe hier, einen Begriff seiner weitgediehenen Meisterschaft zu geben, ein klein Beispiel, das mir eben einfällt. Wenn man Jemandem etwas dedicirt, so wünscht man, daß er's vorzugsweise spiele; aus vielen Gründen hatte ich ihm vielleicht eines der schwierigsten Clavierstücke, eine Toccata, zugeeignet. Da mir kein Ton entging, den er anschlug, so hatte ich meinen leisen Aerger, daß er sich nicht darüber machte, und spielte sie ihm, vielleicht um ihn zum Studiren zu reizen, zu Zeiten aus meiner Stube in seine hinüber. Wie vorher blieb alles mäuschenstill. Da, nach langer Zeit besucht uns ein Fremder, Schunke zu hören. Wie aber staunte ich, als er jenem die Toccata in ganzer Vollendung vorspielte und mir bekannte, daß er mich einigemal belauscht und sie sich im Stillen ohne Clavier herausstudirt, im Kopfe geübt habe. — Leider brachte ihn aber jener Verdacht des Nicht-Anerkanntwerdens zuweilen auf unrechte Ideen; einmal hielt er seine

Leistungen für noch zu gering und sprach begeistert von neuen Paganini-Idealen, die er in sich spüre, und „daß er sich ein halbes Jahr einschließen und Mechanik studiren werde“; einmal wollte er wieder die ganze Musik bei Seite legen u. s. w. — Doch zogen solche Gedanken nur wie ein Schmerz um ein erhaben Gesicht und er blieb seiner Kunst mit allem Feuer bis zu seinen letzten Stunden zugethan, wo er im Fieber die Umstehenden bat, ihm eine Flöte zu bringen. —
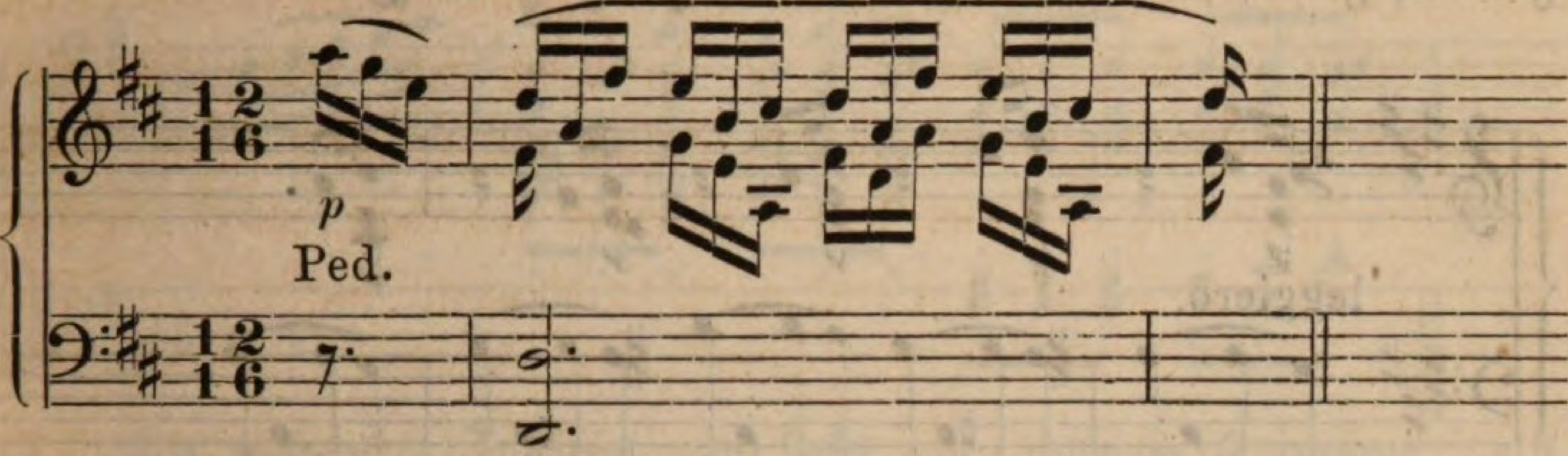
Aus den Büchern der Davidsbündler.

I.
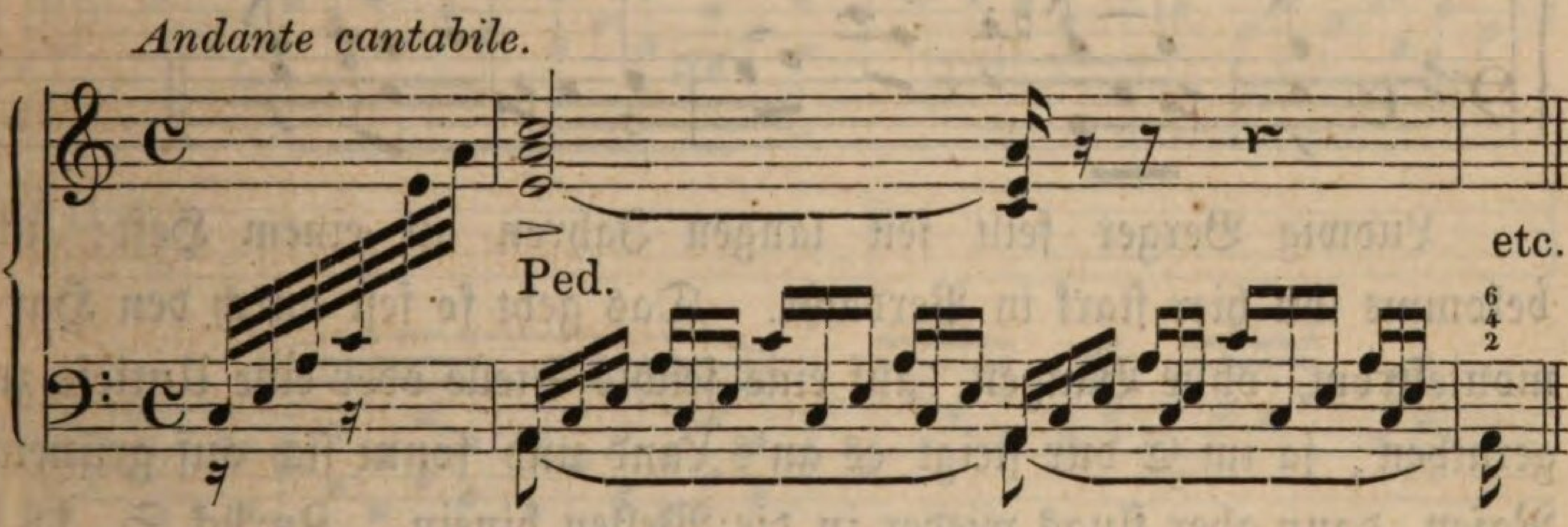
Sechszehn neue Etuden.

Das Titelblatt hat sich verloren und ich kann ohne alle Amorbinde und Blende recensiren: denn Namen machen unfrei, und Personalienkenntniß vollends. Sollten die Etuden daher von Moscheles sein, so fürchte ich nicht, sie zu sehr tadeln zu müssen wegen Charakterschwäche, — oder von Chopin, so soll mich sein schwärmerisch Auge nicht verführen, — oder von Mendelssohn, den spür' ich tausend Schritte weit in den Fingern und sonst, — oder von Thalberg, so soll er die Wahrheit erfahren, — oder gar von dir, Florestan, der du uns am Ende einmal mit „Violinetuden für Clavier“ überraschen wirst, wie du deren schon orchesterartige gesetzt, so soll unsern Goliathen nichts verschwiegen bleiben. Nachdem ich einen prüfenden En-Gros-Blick in das Heft geworfen (ich halte viel von der Notengestaltmusik für's Auge), so gesteh' ich, daß es wohl nicht allein an den sehr scharfen, einzeln stehenden, wie in Stein gehauenen Köpfen liegt, daß ein jeder etwas zu bedeuten und die lose verschlungenen Stimmfäden immer in einen klaren Büschel zusammen zu wachsen scheinen. Sodann sieht mich etwas ungemein Solides an, dabei Säuberliches, Geputztes, in der Art, wie sich alte Leute noch Sonntags gern anziehen, vor Allem aber etwas Wohlbekanntes, dem man schon im Leben einmal begegnet zu haben meint. Von romantischen Gießbächen hör' ich nichts, wohl aber von zierlichen Springbrunnen in verschnittenen Taxusalleen.

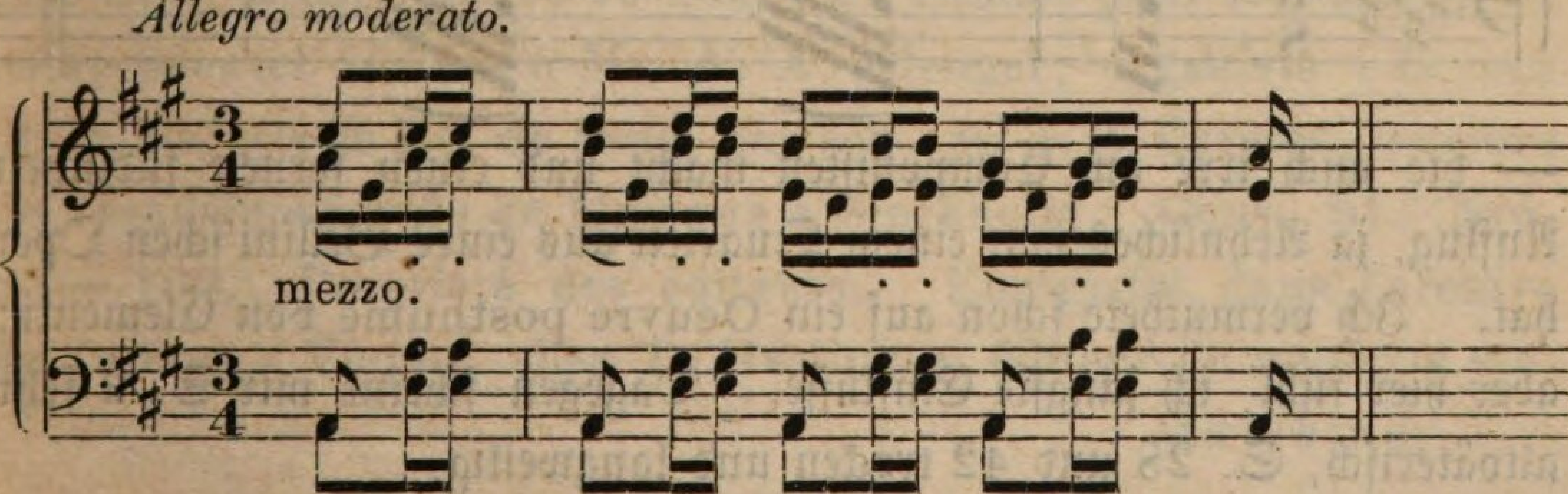
Doch sind dies alles optische Ahnungen und bei Weitem sicherer schlag' ich gleich S. 30 auf — »Moderato en carillon«:
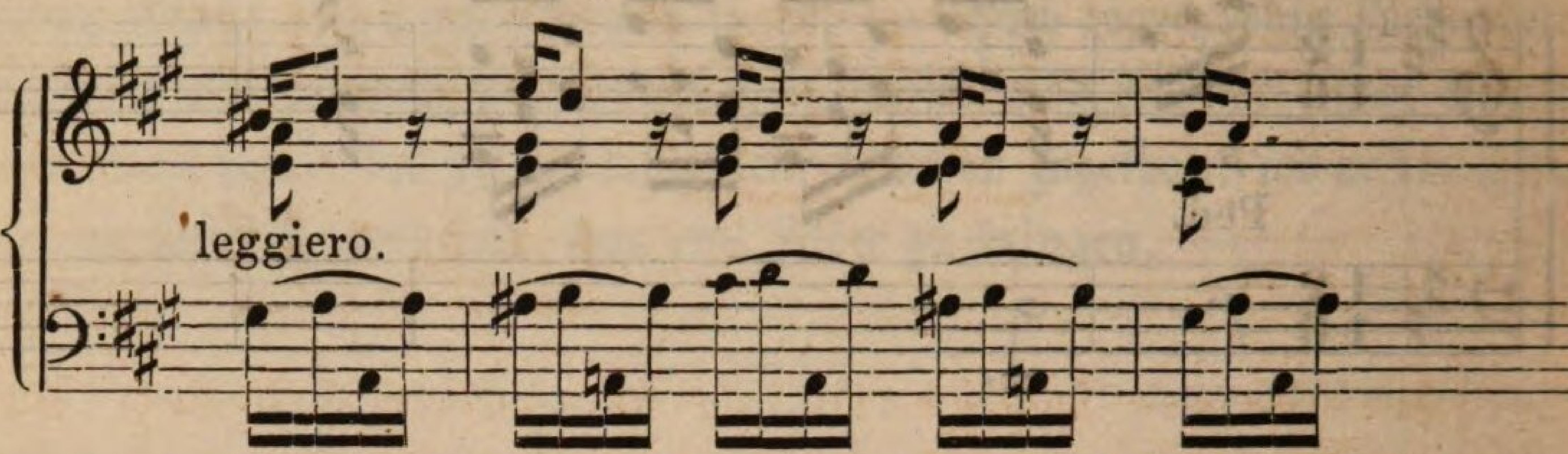


Carillon heißt jedenfalls Glockenspiel und vergleiche ich die Etude einem klingenden chinesischen Thurm, wenn der Wind unter die närrischen Glöckchen fährt. Sehr hübsch find' ich sie und erachte sie eines guten Musikers würdig: ja sie hat etwas Cramer'sches. Weiter — S. 32:



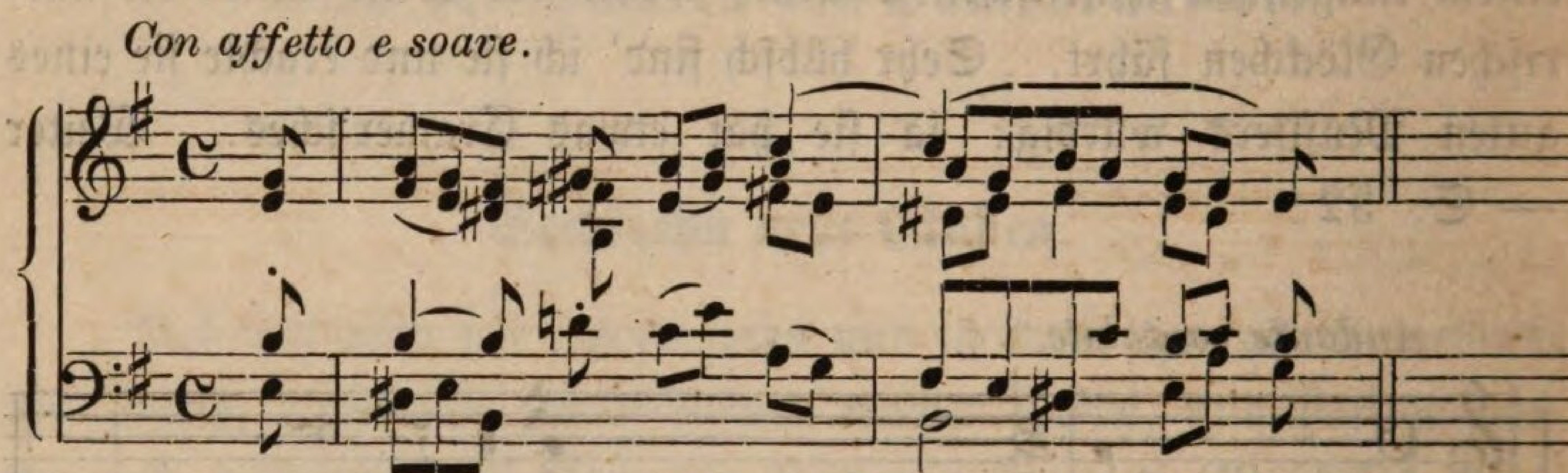
Melodie scheint mir deine Stärke nicht, verschleierter Künstler, aber wie kannst du auch S. 34 innig werden! Ist es doch, als glühe in ein greises Gesicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es sinke dann wieder ermattet auf's Ruhebett zurück. Von Chopin ist die Etude nicht: darauf schwör' ich. Zurück — S. 20:
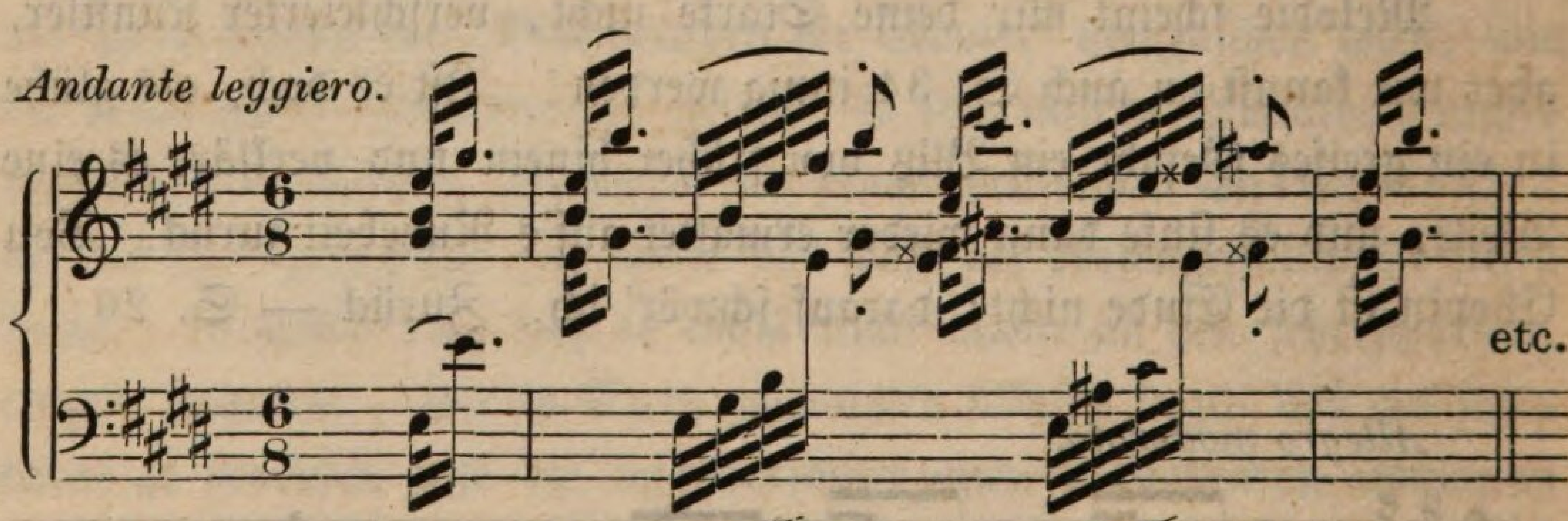


Hier könnte Moscheles seine Hand im Spiel haben, wenn sie sich nicht gar zu lang in der ursprünglichen Tonleiter bewegte: aber wie glücklich geräth sie in einer neuen Bewegung an ein Ziel:



Weiter finde ich S. 23:

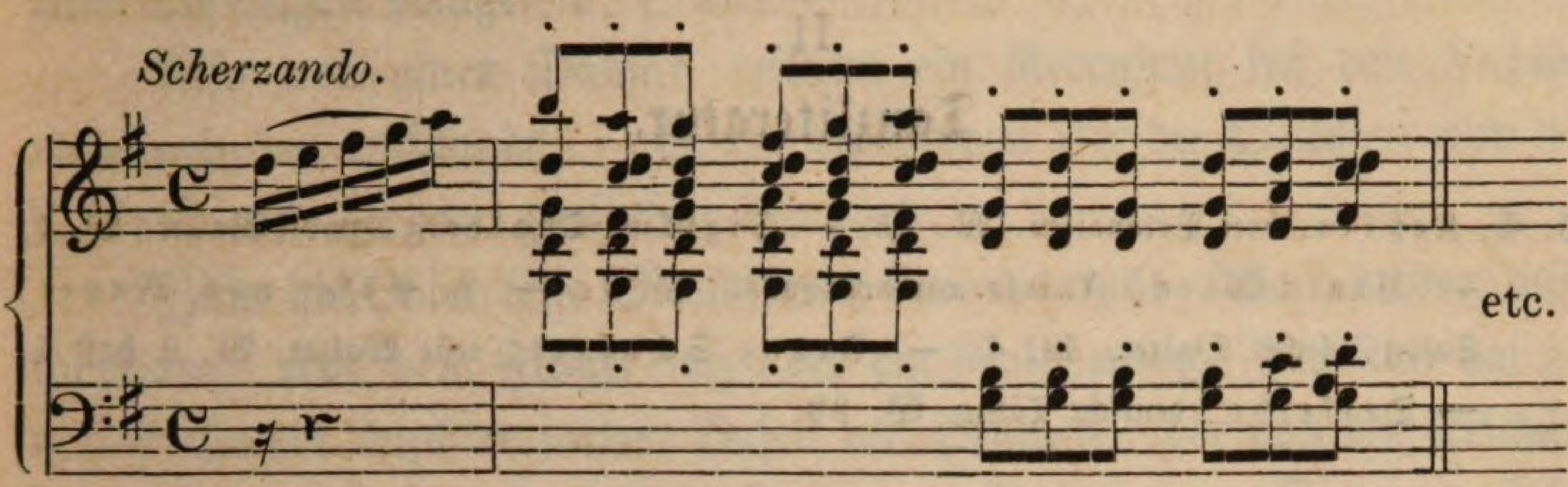


Ludwig Berger feilt seit langen Jahren an einem Heft: ich bekomme ihn hier stark in Verdacht. Das geht so fest durch den Harmoniestrom, ohne Bangen, auf eine seichte Stelle oder eine Untiefe zu gerathen; ja im E dur steigt es an's Land und sonnt sich auf grünem Rasen, dann aber flugs wieder in die Wellen hinein. Zurück S. 18:
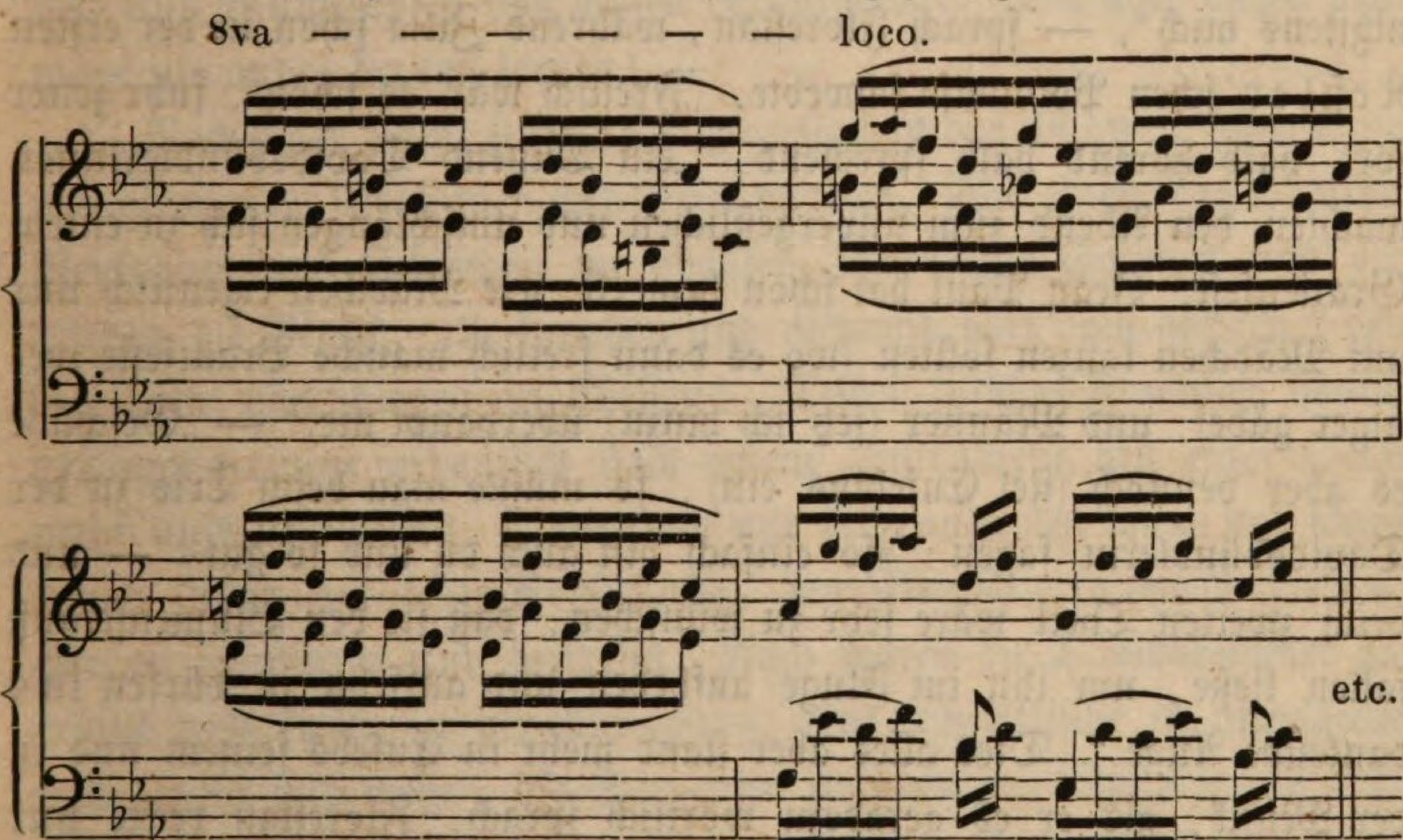


— die mich irre am Componisten macht und einen fernen südlichen Anflug, ja Aehnliches von einem Quartett aus einer Bellini'schen Oper hat. Ich vermuthete schon auf ein Oeuvre posthume von Clementi: aber hier fühl' ich jüngste Einflüsse. Dagegen scheint mir S. 2 sehr altväterisch, S. 28 und 42 trocken und langweilig.

Was aber funkelt hier, S. 26, und duftet auf mich ein:



Ein webendes Tonspiel von sechs und mehren Stimmen, ein glückliches Durcheinander, ein Plaudern von geliebten Lippen — und wahrhaftig, hier senk' ich meinen Degen, denn nur ein Meister kann solches. Noch dazu macht mich dieser Gang stutzig:



— und gar zu meiner Verwunderung steht über einer der Etuden Nr. 97. — Sollten sie am Ende gar vom alten J. B. — — —

Freilich, Eusebius, sind sie's und ich übersetze schon seit lange an dem Titel, welcher lautet: 16 nouvelles Etudes pour le Pianoforte, composées et dédiées à Mr. A. A. Klengel, organiste à la cour de sa Majesté le Roi de Saxe, par son ami J. B. Cramer, membre de l'académie royale de Musique à Stockholm. Oeuv. 81. (Nro. 85 — 100.) Propriété des éditeurs. Enrégistré dans l'archive de l'union. Vienne, chez T. Haslinger, éditeur de musique etc.

Eusebius.

II.
Tanzliteratur.

J. C. Keßler, drei Polonaisen. W. 25. — Sigism. Thalberg, zwölf Walzer. W. 4. — Clara Wieck, Valses romantiques. W. 4. — L. Edler von Meyer, Salon, sechs Walzer. W. 4. — Franz Schubert, erste Walzer. W. 9 Heft 1. — Derselbe, deutsche Tänze. W. 33.

— „Und nun spiele, Zilia! Ich will mich ganz untertauchen in den Tönen und nur zuweilen mit dem Kopf vorgucken, damit ihr nicht meint, ich wär' ertrunken an der Wehmuth; denn Tanzmusik stimmt schmerzlich und schlaff wie umgekehrt Kirchenmusik froh und thätig, wenigstens mich", — sprach Florestan, während Zilia schon in der ersten Keßler'schen Polonaise schwebte. „Freilich wär' es schön", fuhr jener fort halb hörend halb sprechend, „ein Dutzend Davidsbündlerinnen machten den Abend zum unvergeßlichen und umschlängen sich zu einem Grazienfest. Jean Paul hat schon bemerkt, wie Mädchen eigentlich nur mit Mädchen tanzen sollten (wo es dann freilich manche Brautfeste weniger gäbe), und Männer (setz' ich hinzu) überhaupt nie." — „Geschähe es aber dennoch (fiel Eusebius ein), so müßte man beim Trio zu der Davidsbündlerin sagen: »so einfach bist auch du und so gut« — und beim zweiten Theil wäre sehr zu wünschen, daß sie den Blumenstrauß fallen ließe, um ihn im Fluge aufheben und aufsehn zu dürfen in's dankende Auge." Dies alles aber stand mehr in Eusebs seinem und in der Musik, als er es geradezu wörtlich sprach. Florestan reckte nur manchmal den Kopf in die Höhe, namentlich bei der dritten Polonaise, die sehr glänzend und voll Hörner- und Geigenklang.

„Jetzt etwas Rascheres und spiel' du den Thalberg, Euseb, Zilias Finger sind zu weich dazu", sagte Florestan, hielt aber bald auf und bat, die Theile nicht zu wiederholen, da die Walzer zu wasserhell, namentlich der neunte, der auf eine Linie ginge, ja in einen Tact „und ewig Tonica und Dominante, Dominante und Tonica. Indeß ist's gut genug für den, der unten zuhorcht". Der aber unten stand (ein Student) schrie nach dem Schluß im Ernst Da Capo und alle mußten viel lachen über Florestans Wuth darüber und wie er ihm hinunterrief, er möge sich fortscheren und nicht durch ähnliche Aufmunterun-

gen stören, sonst würde er ihn durch einen stundenlangen Terzentriller zum Schweigen bringen u. s. w. —

Also von einer Dame? (würde ein Recensent bei den Valses romantiques anfangen). Ei ei, da werden wir die Quinten und die Melodie nicht zu weit zu suchen brauchen.

Zilia hielt vier leise Mondschein-Accorde aus. Alle horchten aufmerksam. Auf dem Flügel lag aber ein Rosenzweig (Florestan hat an der Stelle der Leuchter immer Vasen mit Blumen), der von der Erschütterung nach und nach auf die Tasten geglitten war. Wie nun Zilia nach einem Baßton haschte, berührte sie ihn zu heftig und hielt inne, weil der Finger blutete. Florestan fragte, was es wäre? — „Nichts", sagte Zilia, — „wie diese Walzer sind's noch keine großen Schmerzen, und nur Blutstropfen von Rosen hervorgelockt." Die aber dieses sagte, möge nie andre kennen lernen! —

Nach einer Pause stürzte sich Florestan in den Meyer'schen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichthum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überschlagen in Wellen! „Dabei (preßte Florestan heraus) verlangt's einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Octave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen." Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach „mehr und mehr", bis Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorschlug. „Treff' ich", — rief Florestan und stellte sich in eine Ecke weit vom Flügel — „mich von hier aus auf die Claviatur stürzend, den ersten Accord aus dem letzten Satz der Dmoll-Symphonie, so gilt Schubert." Natürlich traf er. Zilia spielte die Walzer auswendig.

Erste Walzer von Franz Schubert, kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde schwebt als etwa die Höhe einer Blume ist, — zwar mag ich den Sehnsuchtswalzer, in dem sich schon hundert Mädchengefühle abgebadet, und auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehn, ihn mit duftigen Fäden mehr oder

weniger einspinnen und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt, — ist gar gut.

Dagegen tanzt freilich in den „deutschen Tänzen" ein ganzer Fasching. „Und trefflich wär's", schrie Florestan dem Fritz Friedrich[1] in's Ohr, „du holtest deine Laterna magica und schattetest den Maskenball an der Wand nach". — Der mit Jubel fort und wieder da.

Die folgende Gruppe gehört zu den lieblichsten. Das Zimmer matt erleuchtet — am Clavier Zilia, die verwundende Rose in den Locken — Eusebius im schwarzen Sammetrock über den Stuhl gelehnt — Florestan (desgleichen) auf dem Tisch stehend und Ciceronesirend — Serpentin, Walts Nacken umschlingend mit den Beinen und manchmal auf und ab reitend — der Maler à la Hamlet, mit Stieraugen seine Schattenfiguren auskramend, von denen einige spinnenbeinigte schon von der Wand zur Decke liefen. Zilia fing an und Florestan mochte ungefähr so sprechen, obgleich alles viel ausgearbeiteter:

Nr. 1. A dur. Gedränge von Masken. Pauken. Trompeten. Lichtdampf. Perückenmann: „es scheint sich alles sehr gut zu machen". — Nr. 2. Komische Figur sich hinter den Ohren kratzend und immer „pst pst" rufend. Verschwindet. — Nr. 3. Harlekin die Arme in die Hüften gestemmt. Kopfüber zur Thür hinaus. — Nr. 4. Zwei steife vornehme Masken, tanzend, wenig miteinander redend. — 5. Schlanker Ritter, eine Maske verfolgend: habe ich dich endlich, schöne Zitherspielerin. — „Laßt mich los." — Entflieht. — 6. Straffer Husar mit Federstutz und Säbeltasche. — 7. Schnitter und Schnitterin, selig miteinander walzend. Er leise: „Bist du es?" Sie erkennen sich. — 8. Pachter vom Land zum Tanz ausholend. — 9. Die Thürflügel gehn weit auf. Prächtiger Zug von Rittern und Edeldamen. — 10. Spanier zu einer Ursulinerin: „sprecht wenigstens, da ihr nicht lieben dürft". Sie: „dürft' ich lieber nicht reden, um verstanden zu sein!...."

Mitten aber im Walzer sprang Florestan vom Tische zur Thür hinaus. Man war so etwas an ihm gewohnt. Auch Zilia hörte bald auf und die Andern zerstreuten sich hierhin und dorthin.

Florestan pflegt nämlich oft mitten im Augenblick des Vollgenusses

1) Dem tauben Maler.

abzubrechen, vielleicht um dessen ganze Frische und Fülle mit in die Erinnerung zu bringen. Diesmal erreichte er auch, was er wollte, — denn erzählen sich die Freunde von ihren heitersten Abenden, so gedenken sie allemal des achtundzwanzigsten Decembers 18**. —

Etuden für das Pianoforte.

Kein Genre der Pianofortemusik hat so viel Treffliches aufzuweisen, als das der Etuden. Die Ursache liegt nah': die Form ist eine der leichtesten und anziehendsten, der Zweck, für den gearbeitet wird, so klar und festgesetzt, daß man nicht fehlen kann. Wir stellen unten übersichtlich Etuden mehrer Componisten zusammen, theils ältere, die zum Theil übersehen, theils neuere, die noch nicht öffentlich besprochen worden sind. Im Allgemeinen schicken wir voraus, daß die zu besprechenden nur als Specialitäten anzusehen sind, als Verbindungsfäden, die sich zwischen den Epochen bezeichnenden Meister-Etuden von Cramer, Clementi, Moscheles und Chopin hindurchziehen, im Einzelnen aber manches Vorzügliche enthalten, weshalb sie von Zeit zu Zeit vorzunehmen sein möchten.

J. P. Pixis, Etuden in Walzerform.
Werk 80.

Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etude und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, zur Besiegung einer einzelnen Schwierigkeit führe, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u. s. w.; finden sich untermischte Schwierigkeiten, so gehört sie dem Genre der Caprice an; dann thut man ebenso wohl und besser, das Studium auf größere zusammenhängende Concertsätze zu verwenden, die in neuerer Zeit, wie bekannt, alle Arten Difficultäten enthalten und vollauf zum Studiren geben.

Die obige Forderung festgehalten, so kommen ihr, wie sich von dem auch als Lehrer geschätzten Componisten erwarten ließ, diese Miniaturetuden fast immer nach. Sollten Manche solchen pädagogischen

Schmeichelmitteln nicht hold sein, so sollen sie doch bedenken, daß man ein Kind, ein Mädchen nicht täglich mit Tonleiter- und Fingerübungen-Spiele quäle, sondern zur rechten Zeit etwas Tanzliches einstreue. Im Gegensatz daher zu manchem berühmten Claviermeister greifen wir den berühmten Satz, „junge Seelen sollen keine Tänze spielen, sondern wo möglich gleich Beethoven", als falsch an (ebenso wie den, daß sie nichts auswendig lernen sollen) und empfehlen diese Walzer als nützliche Intermezzis, als fingergut, artig, lebhaft und musikalisch. — Unter den Bässen des 9ten Walzers steht das Wort Cornemuse. Wir erinnern uns genau, wie uns das Wort früher beunruhigte (die Etuden sind schon 8 — 10 Jahr alt), da wir etwas Musenartiges dahinter vermutheten, bis wir endlich im Lexikon einen „Dudelsack" fanden. Es scheint dies Wort eine Bereicherung der kritischen Terminologie, von dem nicht einmal Herr Gollmick in seiner weiß und das sich unter manche —sche Composition gehörte. Dabei (wir sind einmal im Kleinlichen) fällt uns die „Iris" ein, die neulich hinter dem Worte Ecco, das im letzten Satze des zweiten Herz'schen Concertes vorkömmt, einen lateinischen Fingerzeig, aufzumerken, über die Schönheit der Composition nachzusinnen, sehen wollte, — während das Wort wohl kaum mehr als Echo bedeutet, d. h. Wiederholung einer Phrase, wie aus der Ferne.

J. Pohl, Divertissements oder Exercices in Ecossaisenform.

Die Divertissements sind dieselben, die wir schon früher unter dem Titel: Caprices en forme d' Anglaises anführten und dort nach Gebühr lobten. Wir wiederholen nachdrücklich, was wir von ihnen rühmten, obgleich sie allerdings mehr in die Allgemeinheit des Capriccio ausschweifen und nur einige (1. 4. 6. 15. 16. 21) ausgeprägte Etudenphysiognomieen tragen. Für das Ueberschlagen der Hände und das Eingreifen der Finger in die andern, wodurch eine so besondere Färbung hervorgebracht wird, ist am meisten gesorgt, übrigens für alle Gattungen von Schwierigkeiten, wie sie freilich nur Spielern erster Classe geboten werden dürfen. Als Composition muß man das Heft dem Besten der Genremusik gleichstellen, — ein wahrer Bril-

lantenschmuck, wo jeder einzelne eine besondere Farbe trägt und alle aus derselben Mine gekommen scheinen, — Geist und Originalität auf jeder Seite, daneben schöner freier Satz und innige Kenntniß der Mittel des Instruments. Ob der Componist auch über größere Formen herrsche, wissen wir leider nicht, da wir von seinen andern Compositionen, die der Hofmeister'sche Katalog aufzählt, nichts zu Händen bekommen konnten. Erfahren wir etwas darüber, so soll es der Leser auch. Noch berichtigen wir einen Irrthum mit großer Freude. Wir führten an der oben bezeichneten Stelle an, daß der Verfasser gestorben sein solle. Nach andern guten Nachrichten lebt er indeß noch in Paris, soll sich jedoch von aller weltlichen Musik losgesagt haben und nur dem Studium des Contrapunkts leben. Wir führen dies an, da nach den obigen Ecossaisen die Zukunft des Componisten mehr der glänzenden Welt als dem engen Kloster anzugehören schien, — jene müßten denn, wie es auch vorkömmt, in einer besonders aufgeregten Lebensepoche entstanden sein.

Maria Szymanowska, 12 Etuden.

(Heft 1. 2.)

Der Name wird vielen eine schöne Erinnerung sein. Wir hörten diese Virtuosin oft den weiblichen Field nennen, worin, diesen Etuden nach zu schließen, etwas Richtiges liegen mag. Zarte blaue Schwingen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben und die Niemand hart angreifen möchte. Muß man es schon hoch anschlagen, wenn Frauen Etuden nur spielen, so noch mehr, wenn sie sie schreiben; dazu sind diese wirklich gut und bildend, namentlich für Erlernung in Figuren, Verzierungen, Rhythmen u. s. w. Sieht man auch überall das unsichre Weib, besonders in Form und Harmonie, so auch das musikalisch fühlende, das gern noch mehr sagen möchte, wenn es könnte. An Erfindung und Charakter heißen wir sie jedenfalls das Bedeutendste, was die musikalische Frauenwelt bis jetzt geliefert, wobei noch zu bedenken, daß sie schon vor langer Zeit geschrieben sind und deshalb Vieles für neu und außerordentlich geschätzt werden muß, was nach und nach gewöhnlich und allgemein geworden. —

J. C. Keßler, Etuden.

Werk 20. Heft 1—4.

Es wundert uns, daß wir in so vielen Heften eines Componisten, den wir anderweitig als einen Mann von Geist, sogar poetischem Geist schätzen gelernt haben, fast nichts als Fingerübungen, Trocknes, Formelles und Verstandesmäßiges fanden. Denn sie sind sämmtlich so nach einer Weise zugeschnitten, dabei so in die Länge und Quere gezogen, daß man sie nur sehr phantasievollen Spielern zur Abkühlung anempfehlen kann, daß minder feurigen, blos mechanischen Spielern hingegen für die wenige Fertigkeit mehr, die sie durch deren Studium erlangen, vollends die letzten Tropfen Blutes ausgezogen würden. — Der Schreibstyl an und für sich ist übrigens rein, ausgebildet, kräftig und nähert sich dem Cramer'schen, ohne dessen Reize zu besitzen. Besäße man nur immer Faustmäntel, um in der Stunde, wo Componisten ihre Manuscripte an die Verleger absenden, zu ihnen fliegen zu können! — Diesmal hätten wir nur Nr. 1, 3, 15, 18, 22 und 24 fortgelassen, die andern stehen kürzer und bündiger im Cramer, — und nehmen wir nur noch Nr. 5 aus, vor der wir, hat sie der Componist wirklich mit kreuzweis über einander geschlagenen Händen am Claviere componirt und nicht etwa auf dem Papiere transponirt, im Staube niederfallen; man wird so einen Fall nur durch Zuziehung der Noten begreiflich finden.

H. Bertini, 25 Capricen oder Etuden.

Werk 94.

Der Componist schlägt hier zwei Weltsaiten an, die tiefe pathetische und die hohe frivole, und vereinigt somit die Krone Bellini's und Auber's unter einem Hut. Im Grunde halten wir jedoch diesen jungen Componisten für einen etwas faden Patron, der wohl nach der ersten Bekanntschaft (durch seine älteren Etuden) einen angenehmen Eindruck hinterließ, in der Länge aber unausstehlich wird. So ist denn in diesen Etuden ziemlich Alles nur aufgewärmt, coquett, studirt, — Lächeln, Seufzen, Kraft, Ohnmacht, Anmuth, Arroganz. Wir leben des Trostes, daß sich solcher Flitter nie lange in der Welt halten kann, und

fallen weiter nicht darüber her: — aus gewissen Gründen empfehlen wir sogar denen, die sich in der großen Welt nicht zu benehmen wissen und doch in ihr leben wollen und leben müssen, diese Etuden als vorzüglich, da allgemeine Redensarten kaum mit mehr Eleganz und scheinbarer Tiefe ausgesprochen werden können, als es Bertini versteht, d. h. da er so außerordentlich claviergemäß und wohlklingend setzt, daß man sein Glück machen muß — bei reichen Wittwen und auch sonstig.

Wenden wir uns zu edleren Werken, zu den Etuden von C. Mayer, F. W. Grund, C. E. F. Weyse, F. Ries und L. Berger.

C. Mayer, 6 Etuden.

Werk 31.

Dem Achilles gibt man einen Centauren zum Lehrer; schöne Spiele jedoch wollen wir bei den Grazien lernen. Die obigen Etuden sind welche, — Grazien von anmuthiger Gestalt und hellem Angesichte.

Wir Alle wissen noch von der Schule her, wie wir uns vor gewissen Lehrern ihrer Kälte und Strenge wegen beinahe fürchteten, während wir uns auf die „Stunden" anderer ordentlich freuten. Aehnlich verhalten sich andere Etuden zu unsern; man bleibt mit Freude über die Zeit bei ihnen und sucht sie recht inne zu werden, da sie einen gleich vorneherein freundlich ansehen und durch nichts Schwierigverwickeltes abschrecken. Und dann stoßen wir oft auf traurige Gestalten, welche die Schulstube zusammen gedrückt, stumm und scheu gemacht hat. Sie wissen, sind sie sich selbst überlassen, weder rechts noch links, — wissen nicht, wie sie es anfangen sollen, weiter zu kommen, — gehen zwei Schritte vor und wieder einen zurück. In solche erkältete Naturen Leben und Ton zu bringen, gebe man ihnen diese und ähnliche Etudencompositionen in die Hand, deren Schwierigkeiten der Möglichkeit der freien Darstellung nicht im Wege stehen.

Als Etuden besonders besehen, so erkennt man in ihnen den gründlichen Virtuosen, der sein Instrument, wenn auch nicht nach vielen Seiten hin, doch dessen eigentlichen charakteristischen Ton studirt hat, der dem Spieler nichts zumuthet, was er nicht nach und nach mit Sicherheit ausführen lernen könnte, der, mit einem Worte, etwas Un-

claviermäßiges gar nicht mehr erfinden kann. Erwarte man also keine gefährlichen Zickzackläufe oder Riesensprünge, sondern eben Grazien-gänge und Windungen, welche die Glieder minder kräftigen, als frei und geschmeidig machen. — Die erste und dritte erscheinen etwas auf-geregter, doch wallt nichts über den Rand. Die zweite ist durchaus liebenswürdig, vom zweiten Theil an gut gesetzt, übrigens nützliche Uebung. Der Charakter der vierten erinnert an eine von Moscheles in E; sie würde durch Verkürzung gewinnen, indeß bleibt sie auch lang lieblich genug. Mit der fünften scheint ein Rondo angelegt, das wir ausgeführt wünschten. Die letzte gefällt uns als Composition am we-nigsten; es fehlt ihr ein rhythmischer belebender Gedanke, den wir der linken Hand gegeben hätten; als Uebung für die Geläufigkeit der rech-ten Hand rathen wir sie oft zu spielen. —

F. Ries, 6 Exercices.

Werk 31.

Wir genügen hier nur der Pflicht der Pietät gegen das Jugend-werk eines Meisters, dessen hohe Verdienste um die Ausbildung des Clavierspiels nicht vergessen werden müssen. Mit Lust erinnere ich mich noch des Tages vor länger als zehn Jahren, wo mir dieses Heft in die Hände fiel. Alles dünkte mir riesig, unüberwindlich, namentlich die erste sonderbar verschränkte, ausgezackte, und die in D dur, wo Achtel, Triolen und Sechszehntheile über einander gebaut sind und bei der mein Lehrer äußerte: „sie sei zehnmal leichter zu componiren als zu spielen", was ich damals nicht verstand. Die Schwierigkeit betreffend, änderte sich nachmals meine Meinung und ist nur der Respect vor die-sen Etuden derselbe geblieben. Wir legen sie von Neuem Jedem und Allen an's Herz.

F. W. Grund, 12 große Etuden.

Werk 21.

Vielleicht daß mancher die Hand sieht, mit der wir diese Etuden (wie die nachfolgenden von Weyse und Berger) hoch über die Fläche mittelmäßiger Werke halten, welche Ausgezeichnetes weniger namhafter Künstler so oft zurückdrängen, öfters ganz überdecken. — Sie sind dem

Meister Moscheles gewidmet, und dürfen es sein; denn wir haben einen Künstler vor uns, der, was ihm von höherer Hand verliehn, auf die würdigste Weise ausgebildet und, seiner Kräfte und Mittel sich bewußt, diese in ihrer Ausdehnung angewandt hat. Was uns die Etuden vorzüglich werth macht, ist, daß sie, ebenso charakteristisch als technisch bildend, Nahrung für Hand und Geist zugleich bieten. Wir erinnern uns nirgends eine ausführliche Anzeige gelesen zu haben und geben diese. In der ersten ist eine Figur durchgeführt, die Finger der rechten Hand, namentlich die schwächern zu stärken. Ein Zug, der dem Componisten beinahe Manier geworden, zeichnet diese Etude wie ziemlich alle andern aus, daß nämlich nach dem Ende hin gewöhnlich ein neuer melodischer Gedanke auftritt, wodurch die eigentliche Uebung wie etwas zurückgedrängt scheint, ohne jedoch ganz still zu stehn; es gefällt uns diese Weise ausnehmend. — Nr. 2. Uebung in Octaven und mehr als das: — poetisches Bild von einer zarten Künstlerhand entworfen. — Nr. 3. Sanft und eben, ohne besondere Auszeichnung. Das Pedal heben wir erst zu Ende des Tactes auf, da die Vorhalte durch die vielen Hauptaccordnoten doch im Augenblicke zum Schweigen gebracht werden. In Bach's Exercices Heft 1 Nr. 2 steht eine ganz ähnliche Etude. — Nr. 4. Leichtfertiges und Coquettes gelingt dem Componisten nur wenig, er ist zu deutsch dazu und mag's getrost Anderen überlassen. — In Nr. 5 lebt er wieder in seiner Sphäre, doch verliert das Stück auf S. 14 System 3 an Spannung. — Nr. 6. In den Etuden von Cramer Nr. 4 (in E moll), Moscheles (Nr. 17 in Fis moll) und Ries (Nr. 1 in E moll) finden sich welche zu gleichem Zwecke. Die vorliegende scheint uns nicht frei genug geschaffen, mag aber, rasch, scharf Note auf Note gespielt, Effect machen. — Nr. 7. Gehört in die Gattung von Nr. 4. Als Uebung war sie uns ein alter Bekannter, der uns früher oft zu schaffen machte. — Nr. 8. Trefflich, Ossianischen Charakters. Die vorkommenden Quinten stören uns nicht; wir schätzen es sogar, daß er ihnen nicht pedantisch auszuweichen suchte. — Nr. 9. In Hummel'scher Art. Die Fiorituren sind etwas steif und können wir namentlich den schmachtenden Ausgang wie Seite 25 im letzten Tact, Seite 26 Tact 5, gar nicht ausstehen. Die Art der Bearbeitung, wie Seite 26 bei dem Wiederauftreten des Hauptgesanges, steht dem Verfasser viel edler an. — Nr. 10. Die geistvollste und eigenthümlichste und zwar durchweg

vom ersten bis zum letzten Tact. Wir streichen sie roth an. — Nr. 11. Schwierig, aber nützlich und dankbar. — Die letzte wird im Verlauf monoton, zumal schon die Figur in Nr. 7 verbraucht. Geistreicher, lebhafter Vortrag würde das Erstere vergessen machen.

C. E. F. Weyse, 8 Etuden.

Werk 8.

Leider kennen wir von den Arbeiten dieses Componisten (der auch Symphonieen, Opern und Kirchenstücke geschrieben) nichts als die obigen Studien und Bravour-Allegros für Pianoforte. Bei den letzteren fällt uns der Ausspruch eines competenten Richters (Moscheles) ein, nach welchem Weyse durch dies eine Werk sich einen Platz unter den ersten lebenden Claviercomponisten gesichert hätte. Ein lobendes Privaturtheil darf wohl veröffentlicht werden, zumal hier, wo jeder Unbefangene ohne Weiteres einstimmen muß. —

Die meisten der neu erscheinenden Etuden neigen sich mehr oder weniger der Schule dieses oder jenes Meisters zu (der Field'schen, der Hummel'schen, Cramer'schen u. s. w.); die vorliegenden stehen durchaus selbstständig und abgeschlossen da und vielleicht nur dem Styl Beethoven's in etwas verwandt. Am liebsten (schreibt Eusebius irgendwo) möchte ich sie jenen einsamen Leuchtthürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen, während es freilich Geniusse höherer Art gibt, leicht und stolz wie Segel schwebend und neue Länder aufsuchend. Anders ausgedrückt: es finden sich einzelne Talente, die weder der Allmacht des gerade herrschenden Genius, noch der der Mode unterthan, nach eigenem Gesetze leben und schaffen; vom ersteren haben sie allerdings das an sich, was kräftigen und edlen Naturen überhaupt gemein: die Mode verachten sie aber geradezu, — und an dieser Unbeugsamkeit, ja Hartnäckigkeit, mit der sie Alles, was einem Werben nach Volksgunst ähnlich sähe, von sich weisen, liegt es wohl, daß ihre Namen gar nicht bis zum Volke dringen, vielleicht zum Schaden Beider, obwohl das letztere natürlich am meisten verliert.

Was uns also hier geboten wird, rührt von einem Originalgeiste her, wie wir nicht viele aufzeigen können. Die erste Etude gleich, wie

gesund, deutsch und ritterlich! Die Farben sind ihm zu wenig zum Gemälde, er haut wie in Stein und jeder Schlag trifft sicher. — In der zweiten singt eine Ballade, über welche tiefere Stimmen auf- und absteigen. Hier, wie in manchen andern des Heftes, unterbricht der Componist den Faden der Etude durch einen freien Gedanken; wir bemerkten etwas Aehnliches schon in den Grund'schen Etuden, hier geschieht es indeß kühner und phantastischer. Die ganze Nummer ist ausgezeichnet. — In der dritten Nummer müssen Gesang und Begleitung vorsichtig geschieden werden; sie scheint uns jedenfalls zu lang und namentlich da, wo die linke Hand die Figur aufnimmt, melodieenleer: dagegen bietet sie eine gute Uebung im Staccato und im Eingreifen in die Obertasten. — Nr. 4 ist durchaus eigenthümlich, in der Form etwas roh, aber phantastisch und überall Funken sprühend. — Die fünfte sticht nicht hervor, wird aber, sehr rasch, obwohl innerlich ruhig vorgetragen, der schönen reichen Harmonieen halber wohlthun. — Nr. 6 denken wir uns besser im Zweivierteltact; sie ist uns an Zartheit und Frische des Colorits die liebste. So wenig wir die Gefühlswegweiser der delirando u. a. leiden mögen, so wünschten wir doch für weniger lebhaft auffassende Spieler einige Schattirungen mehr angezeigt, namentlich in dieser, wo die ganze Wirkung von schöner Licht- und Schattenvertheilung abhängt. — Bei Nr. 7 fiel uns die Angabe des Metronoms auf: die der Zahl beigefügte halbe Note muß in eine Viertelnote corrigirt werden, und auch dann wird sie selbst einem guten Meister noch zu schaffen machen. Im Uebrigen zeichnet sich die Etude wie durch Schwierigkeit so durch Glanz aus. — In Nr. 8 würden wir die Anfangsmelodie so spielen wie nachher, d. h. in Octaven; sonst klingt es zu dünn. Die Bemerkung ist klein gegen das, was uns die Etude im Ganzen bietet, — was man je eher je besser selbst kennen lernen möge. —

Mit wahrer Hochachtung schlagen wir die Etuden auf dem Clavier auf und erlaben uns daran. — —

Louis Berger, 12 Etuden.

Werk 12.

Es kömmt uns nicht in den Sinn, heute ein Werk empfehlen zu wollen, das, schon vielleicht vor 20 Jahren erschienen, von den ersten Autoritäten als ein muster- und meisterhaftes erklärt worden. — Unbegreiflicher Weise aber sind die Etuden nicht weit über die Kreise gedrungen, in denen Berger unmittelbar als Lehrer selbst wirkte, — gerade diese Studien, die jeder Lernende auswendig wissen müßte, — ordentliche Platogespräche, wo das Wort der Weisheit zugleich aus dem Mund eines Dichters gekommen. — Was für Hoffnungen gründeten sich auf dieses Werk! — nicht als ob nicht in ihm selbst schon keine erfüllt lägen (denn schriebe nur jeder Mensch ein solches Heft, so stünde es gut um Alle), sondern weil man in diesen einzelnen Gedichten die Keime zu künftigen größeren Schöpfungen geborgen erblickte. Wem der Vorwurf zu machen ist, daß diese ausgeblieben, — der Kritik, dem Publicum oder dem Componisten, entscheiden wir nicht; nur das wissen wir, daß der verehrte Meister Vieles fertig geschrieben und namentlich ein zweites Heft Studien. So sprechen denn auch diese Zeilen weiter nichts als den Wunsch aus, sie nicht länger der Oeffentlichkeit vorzuenthalten. Als seine herzlichen Verehrer bitten wir. —

VI Etudes de Concert comp. d'après des Caprices de Paganini par R. S. Oe. X.

Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser, — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X (denn ich bin noch nicht bis zur IXten Muse) für das Zeichen der unbekannten Größe und die Composition, bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle und hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echte Paganini'sche. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen, verarbeitet und wiederum nach Außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. —

Paganini selbst soll sein Compositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt,

hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Compositionen und namentlich in den Violincapricen,[1] denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischte, dies eher festen als verflüchtigen möchte. Anders aber, als bei der Herausgabe eines früheren Heftes von Studien nach Paganini,[2] wo ich das Original, vielleicht zu dessen Nachtheil, ziemlich Note um Note copirte und nur harmonisch ausbaute, machte ich mich diesmal von der Pedanterie einer wörtlich treuen Uebertragung los und möchte, daß die vorliegende den Eindruck einer selbstständigen Claviercomposition gäbe, welche den Violinursprung vergessen lasse, ohne daß dadurch das Werk an poetischer Idee eingebüßt habe. Daß ich, dieses zu erlangen, namentlich in Hinsicht der Harmonie und Form,[3] Vieles anders stellen, ganz weglassen oder hinzuthun mußte, versteht sich ebenso, wie daß es stets mit der Vorsicht geschah, die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet. Es raubte zu viel Raum, alle Veränderungen und die Gründe anzuführen, warum ich sie gemacht, und überlasse ich, ob es immer wohlgethan, der Entscheidung theilnehmender Kunstfreunde durch eine Vergleichung des Originals mit dem Pianoforte, was jedenfalls nicht uninteressant sein kann. —

Mit dem Beisatz »de concert« wollte ich die Etuden einmal von den erwähnten früher erschienenen unterscheiden; dann aber schicken sie sich ihrer Brillanz wegen allerdings auch zum öffentlichen Vortrag. Da sie aber, was ein gemischtes Concertpublicum nicht gewöhnt ist, meistens sehr frisch auf die Hauptsache losgehen, so würden sie am besten durch ein freies, kurzes angemessenes Vorspiel eingeleitet.

---

1) Der Titel des Originals lautet: 24 Capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti. Op. I. Milano, Ricordi.

2) Studien f. d. Pfte. nach Violincapr. v. Paganini. Mit einem Vorwort ꝛc. Leipzig, Hofmeister.

3) Man muß wissen, auf welche Weise die Etuden entstanden und wie schnell sie zum Druck befördert wurden, um Manches im Original zu entschuldigen. Hr. Lipinski erzählte, daß sie in verschiedenen Zeiten und Orten geschrieben und von P. an seine Freunde im Manuscripte verschenkt worden wären. Als später der Verleger, Hr. Ricordi, P. zu einer Herausgabe der Sammlung aufgefordert, habe dieser sie eilig aus dem Gedächtniß aufgeschrieben ꝛc.

Von einzelnen Bemerkungen wünschte ich noch diese beachtet.

In Nr. 2 wählte ich ein anderes Accompagnement, weil das tremulirende des Originals Spieler wie Zuhörer zu sehr ermüden würde. Die Nummer halte ich übrigens für besonders schön und zart und sie allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italienischen Componisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.

Nr. 3 scheint für ihre Schwierigkeit nicht dankbar genug; wer sie indeß überwunden, hat vieles Andere mit ihr. —

Bei der Ausführung von Nr. 4 schwebte mir der Todtenmarsch aus der heroischen Symphonie von Beethoven vor. Man würde es vielleicht selbst finden. — Der ganze Satz ist voll Romantik. —

In Nr. 5 ließ ich geflissentlich alle Vortragsbezeichnungen aus, damit der Studirende Höhen und Tiefen sich selbst suche. Die Auffassungskraft des Schülers zu prüfen, möchte dies Verfahren sehr geeignet scheinen. —

Ob die 6te von Einem, der die Violincapricen gespielt, im Augenblick wird erkannt werden, zweifle ich. Als Clavierstück ohne Fehl vorgetragen, erscheint sie reizend in ihrem Harmoniestrom. Noch erwähne ich, daß die überschlagende linke Hand (bis auf den 24sten Tact) immer nur eine, die höchste nach oben zugekehrte Note zu greifen hat. Die Accorde klingen am vollsten, wenn der überschlagende Finger der linken Hand scharf mit dem fünften der rechten zusammentrifft. Das folgende Allegro war schwierig zu harmonisiren. Den harten und etwas platten Rückgang nach Edur (S. 20 zu 21) vermochte ich wenig zu mildern, oder man hätte gänzlich umcomponiren müssen. —

Die Etuden sind durchweg von höchster Schwierigkeit und jede von eigener. Die sie zum erstenmal in die Hand nehmen, werden wohlthun, sie erst zu überlesen, da selbst blitzes-schnellste Augen und Finger, beim Versuch eines Prima-vista-spiels, der Stimme zu folgen kaum im Stande sein würden.

Steht daher auch nicht zu erwarten, daß die Zahl derer, die diese Sätze meisterlich zu bewältigen vermöchten, sich in das Große belaufen werde, so enthalten sie doch in der That zu viel Genialisches, als daß ihrer von denen, die sie einmal vollendet gehört, nicht öfters mit Gunst gedacht werden sollte.

Die Pianoforte-Etuden ihren Zwecken nach geordnet.

Vielen Lernenden würden die Flügel sinken, wenn sie die Massen von Etudencompositionen aufgeschichtet sähen. Die folgende Tabelle soll ihnen das Auffinden des Aehnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercicen von Bach [1] zurückgehen und zu deren sorgfältigstem Studium rathen, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln, wie durch die schönere Ausbildung des Toncharakters an Effecten gewonnen haben, so kannte er das Clavier in seinem ganzen Reichthum. Und wie er Alles gleich gigantisch anlegte, so componirte er nicht etwa 24 Etuden für die bekannten Tonarten, sondern für jede einzelne gleich ein ganzes Heft. Wie viel Clementi [2] und Cramer [3] aus ihm schöpften, wird Niemand in Abrede stellen. Von da bis Moscheles [4] trat eine Pause ein. Vielleicht daß es der Einfluß Beethoven's war, der, allem Mechanischen feind, mehr zum rein-poetischen Schaffen aufforderte. In Moscheles und noch in höherem Grad in Chopin [5] waltet daher neben dem technischen Interesse auch das phantastische. Hinter diesen Fünf, die am größten hervorragen, stehen am originellsten L. Berger [6] und C. Weyse [7]. Ries [8] und Hummel [9] haben ihren eigentlichen Styl klarer in freien Compositionen niedergelegt, als gerade in Etuden. Als solid und tüchtig müssen Grund [10] und Keßler [11] genannt werden, auch A. Schmitt [12], dessen einfache Klarheit jungen Herzen wohlthun muß. Kalkbrenner [13], Czerny [14]

1) Exercices. Oeuv. 1. 6 Livraisons. Sodann Exercices. Oeuv. 2. 2) Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer le Pianoforte démontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style élégant. 3 Volumes. 3) Etudes ou 42 exercices doigtés dans les différents Tons. 2 Livraisons. 4) Studien f. d. Pfte. zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler. W. 70. 2 Hefte. 5) 12 grandes Etudes. Oe. 12. 2 Livraisons. 6) 12 Etudes Oe. 12. 7) 8 Etudes. Oe. 51. 8) 6 Exercices. Oe. 31. 9) Etudes. Oe. 125. 10) 12 grandes Etudes. Oe. 21. 11) Etudes. 4 Livraisons. Oe. 20. 12) Etudes. Oe. 16. 2 Parties. Derselbe Componist hat noch eine Menge Hefte herausgegeben, die wir nicht einzeln aufzählen. 13) 24 Etudes. Oe. 20. 2 Livraisons. 14) Eine zahllose Menge sehr nützlicher Unterrichtsstücke.

und Herz [1] lieferten keine Riesenwerke, aber Schätzenswerthes wegen ihrer Instrumentkenntniß. Potter [2] und Hiller [3] dürfen ihres romantischen Geistes wegen nicht übergangen werden, auch die zarte Szymanowska [4] nicht und der freundliche C. Mayer [5]. Bertini [6] täuscht, aber anmuthig. Wer Schwierigstes will, findet es in den Paganini-Etuden [7] des Unterzeichneten. —

Schnelligkeit und Leichtigkeit (lockeres Fortbewegen der Finger, zarter Anschlag). Rechte Hand. Clementi Nr. 52. — Cramer 12, 23, 27* [8], 36*. — Moscheles 1. — Chopin 4*, 5* (spielt nur auf Obertasten), 8*. — Grund 1. — Keßler 1, ähnlich Bertini 1. — Szymanowska 1. — Potter 3, 16. — Hiller 2*, 22*. — C. Mayer 6. — Kalkbrenner 4. — Paganini-Etuden II. 5.

Insbesondere: Uebungen für den 4ten und 5ten Finger. Clementi 19, 22, 47. — Cramer 3, 28. — L. Berger 7*. — Potter 15*. — Bertini 12.

Linke Hand. Clementi 87. — Cramer 9. — Chopin 12*. — Berger 6*. — Keßler 16, 4, 6. — Hiller 18. — A. Schmitt 6, Heft II. 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Allemande, V. Préambule. — Clementi 2, 7, 16, 28, 36. — Ries 3. — Hummel 1. — Keßler 9, 14. — Szymanowska 4, 8 (besonders nützlich). — Potter 5, 20. — Hiller 17*. — Kalkbrenner 1. — Herz 13. — Bertini 3. — Schmitt Heft II. 1.

Schnelligkeit und Kraft (schwerer Anschlag im raschen Zeitmaaße, mehr melodischer Vortrag der einzelnen Noten u. s. w.).

Rechte Hand. Clementi 48. — Cramer 1. — Bertini 21.

Linke Hand. Cramer 16.

Für beide Hände. Bach Heft I. Courante, II. Allemande, III. Gigue, V. Courante. — Clementi 44. — Cramer 38. — Moscheles 14. — Hummel 12. — Keßler 10. — Hiller 13. — Paganini-Etuden Heft I. 1.

---

1) Exercices et Préludes. Oe. 21. 2) Etudes. Oe. 19. 3) 24 Etudes. Oe. 15. 4) 12 Etudes. 2 Livraisons. 5) 6 Etudes. Oe. 31. 6) Etudes caractéristiques. Oe. 66. 7) Etudes und 6 Etudes de Concert d'après des Caprices de Paganini. 8) Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetischen Charakter.

Anmerkung. In verschiedenen schwierigen Gegenbewegungen, wie im ganzen Charakter, sind sich folgende sehr ähnlich: Clementi 72. — Cramer 4*. — Moscheles 17. — Ries 1. — Grund 6. — Paganini-Etuden Heft II. 6.

Gebundenes Spiel (ein- und mehrstimmig). Vergleiche auch Liegenbleiben einzelner Finger[1]. Bach Heft II. Courante, III. Phantasie*. — Clementi 29, 33 Canon (Meisterstück), 52, 71, 79, 86, 100 (letztere vier sind sich sehr ähnlich). — Cramer 30. — Moscheles 9*, 20. — Berger 10. — Szymanowska 7. — Hiller 9. Die beiden letzten namentlich für die linke Hand. — A. Schmitt Heft II. 22.

Staccato (vergleiche auch schnelles Hintereinanderanschlagen derselben Finger, und Octavengänge). Hiller 1, 15.

Legato in der einen und Staccato in der andern Hand. Cramer 31*. — Keßler 18, 22. — Hiller 4.

Melodie und Begleitung in der einen Hand zugleich (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 91. — Cramer 5, 41. — Moscheles 5*. — Potter 2*. — Hiller 3*. Die letzten drei sehen sich ganz gleich. — Chopin 3*, 6*. — Berger 4*, 11*. — Weyse 6*. — Hummel 11. — Hiller 5*, 10, 16. — Szymanowska 4. — C. Mayer 3, 5. — A. Schmitt 2. — Bertini 6, 9. — Paganini-Etuden II. 2.

Liegenbleiben einzelner Finger, während andere anschlagen (vergleiche auch Triller mit Nebennoten). Clementi 1, 3, 27, 35, 86, 99. — Cramer 20, 25*. — Weyse 2*. — Potter 11*. — Hiller 21. — Kalkbrenner 13. — Schmitt Heft II. 8.

Stilles Ablösen der Finger auf derselben Taste. Clementi 46, 96*. — Hummel 24* (besonders schön). — Hiller 19.

Vollgriffigkeit, schneller Accordenwechsel. Moscheles 2*. — Chopin 11*. — Ries 2. — Grund 8. — Keßler 3, 15. — Szymanowska 5. — Potter 22. — Hiller 1, 11*. — A. Schmitt 11. — Kalkbrenner 14. — Paganini-Etuden II. 4, 6.

Spannungen. Rechte Hand. Clementi 30*, 36. — Cra-

1) Hieher sind auch die verschiedenen Fugen in Bach, Clementi u. A. zu rechnen.

mer 21. — Chopin 1*. — Berger 1*. — Weyse 7. — Hiller 20. — Bertini 11. — Schmitt Heft II. 6.

Linke Hand. Clementi 81. — Chopin 9*. — Keßler 20. — Hiller 7. — Bertini 19. — Schmitt II. 7.

In beiden Händen. Cramer 40. — Moscheles 11. — Chopin 11*. — Hummel 5, 17. — Potter 17 (der vorigen sehr ähnlich), 14. — Szymanowska 5. — Hiller 6, 23. — Kalkbrenner 8.

Sprünge (vergleiche auch die nächste Rubrik). Clementi 76. — Moscheles 16 (besonderer Art). — Weyse 7. — Hummel 5. — Grund 10*, ihr ähnlich Ries 4. — Keßler 3, 12, 19. — Szymanowska 3, 9. — Potter 6, 23 (besonderer Art), 24. — Hiller 8.

Ineinandergreifen der Finger und Ueberschlagen der Hände. Bach Heft I. Gigue*, V. Menuett*. — Clementi 53. — Cramer 33, 34, 37. — Ries 2. — Weyse 5. — Hummel 21. — Keßler 5, 7, 13. — Potter 9. — Hiller 16*, 22. — Kalkbrenner 9, 22. — Herz 7, 19. — Bertini 10. — Paganini-Etuden II. 6.

Schnelles Anschlagen derselben Finger (vergleiche auch Staccato und Octavengänge). Clementi 1, 27, 55. — Moscheles 8*. — Weyse 1*. — Potter 12*. — Keßler 2, 15*. — C. Mayer 2. Werk 40, 2*. — Hiller 5*. — Kalkbrenner 14. — Bertini 7, 18, 24, 25. — A. Schmitt II. 25.

Octavengänge. Clementi 65, 21. — Hummel 8. — Grund 2 (ihr im Rhythmus sehr ähnlich: Hummel 18). — Keßler 8. — Szymanowska 12. — Potter 18. — Hiller 1, 5, 24. — Bertini 4.

Wechsel der Finger und Hände auf derselben Taste. Clementi 30, 34. — Moscheles 19, 22. — Chopin 7* (doppelgriffig). — Berger 5*. — Hummel 20. — Grund 5. — C. Mayer Werk 40, 1. — Keßler 2. — Herz 2. — Bertini 20. — Paganini-Etuden I. 5.

Vorschläge. Clementi 77, 97. — Hummel 2*.

Doppelschläge. Clementi 11, 37. — Keßler 24. — Kalkbrenner 10. — Szymanowska 11. — Potter 4.

Pralltriller. Bach Heft I. Prelude. — Clementi 66. — Hummel 13. — Grund 5. — Szymanowska 2. — Hiller 9.

Kurzer Triller mit Nachschlag. Moscheles 7*, 10*. — Potter 8. — Hiller 35*. — Paganini-Etuden II. 3.

Langer Triller. Rechte Hand. Clementi 50. — Keßler 22. — Schmitt Heft II. 3. — Linke Hand. Berger 3*. — Potter 9. — Bertini 13.

Triller mit Begleitung anderer Stimmen in einer Hand zugleich. Clementi 25. — Cramer 11. — Potter 13. — Kalkbrenner 14, 23. — A. Schmitt II. 10.

Sextentriller. Kettentriller. Clementi 68, 88.

Doppelterzen und Sexten. Clementi 88. — Cramer 19, 35. — Moscheles 13*. — Hummel 3. — Keßler 23 (der vorigen sehr ähnlich). — Grund 12. — Potter 10. — Kalkbrenner 20 und 21. — Bertini 4. — Paganini-Etuden I. — A. Schmitt Heft II. 11.

Drei- und vierstimmige Uebungen in einer Hand. Clementi 23. — Potter 15*. — Hiller 19.

Chromatische Tonleiter mit begleitenden Tönen. Moscheles 3. — Chopin 2.

Schwierige Accentuation, Tacteintheilung und Rhythmus. Bach Heft VI. Gigue. — Clementi 83, 94, 95 (Quintolen-Uebung. S. auch Hiller 23*). — Moscheles 8*, 18*. — Chopin 10*. — Ries 5. — Hiller 2, 10, 16. — Kalkbrenner 17.

Anmerkung. Aehnliche Figuren und Rhythmen sind durchgeführt A) Hummel 10. — Grund 4. — Potter 7. — Bertini 14. — B) Hummel 19. — Weyse 7. — Potter 24. — C) Cramer 37. — Grund 11. — Keßler 11. — D) Weyse 1*. — Hiller 14. — Kalkbrenner 5.

Adagio mit Verzierungen. Moscheles 4*. — Hummel 16, 22. — Grund 9. — C. Mayer 4.

Uebungen für die linke Hand allein. Berger 9. — Ein besonderes Heft Etuden von Greulich (Werk 19, bei Peters).

Variationen für Pianoforte.

Erster Gang.

J. Rochlitz, Einleitung und Variat. über ein Originalthema. W. 7. — F. Deppe, Variat. über ein Thema v. Rossini. — C. Krebs, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Auber. W. 41. — Leopoldine Blahetka, Variat. über ein Thema v. Haydn. W. 28. — H. Herz, große Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 82. — Chr. Rummel, Phantasie und Variat. über ein Thema v. Donizetti. W. 80. — St. Heller, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Herold. W. 6. — J. N. Droling, brillante Variat. über ein Thema v. Auber (zu 4 Händen). W. 34.

Der die ersten Variationen ersonnen (doch am Ende wieder Bach), war gewiß kein übler Mann. Symphonieen kann man nicht täglich schreiben und hören, und so gerieth denn die Phantasie auf so anmuthige Spiele, aus denen der Beethoven'sche Genius sogar idealische Kunstgebilde hervorgerufen. Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Capriccio Platz. — Ruhe jene in Frieden! Denn gewiß ist in keinem Genre unsrer Kunst mehr Stümperhaftes zu Tag gefördert worden — und wird es auch noch. Von der Armseligkeit, wie sie hier aus dem Grunde blüht, von dieser Gemeinheit, die sich gar nicht mehr schämt, hat man kaum einen Begriff. Sonst gab's doch wenigstens gute langweilige deutsche Thema's, jetzt muß man aber die abgedroschensten italienischen in fünf bis sechs wässerigen Zersetzungen nach einander hinterschlucken. Und die Besten sind noch die, die's dabei bewenden lassen. Kommen sie nun aber erst aus der Provinz, die Müller, die Mayer und wie sie heißen! Zehn Variationen, doppelte Reprisen. Und auch das ginge noch. Aber dann das Minore und das Finale im $^3/_8$tel Tact — hu! Kein Wort sollte man verlieren und Ritz Ratz in den Ofen! Solchen mittelmäßigen Schofel (das treffende Wort) in einzelnen Anzeigen, wie andere selige Zeitungen, unsern Lesern vorzustellen, halten wir sie und uns für zu gut. Ausgezeichnet-Schlechtes, Echt-Schülerhaftes soll indeß manchmal erwähnt werden; im Durchschnitt wird aber, bis auf diesen ersten Gang, in späteren nur der besseren Erscheinungen gedacht.

Zu den letzteren gehören nun die Variationen des Herrn Rochlitz gewiß nicht und sähe aus ihnen nicht ein guter Wille, ein sichtliches Bemühen und dabei ein niedergedrücktes Wesen, das gern etwas in die

Höhe möchte, heraus, so wären sie kaum einer Aufmunterung werth. Mich schlagen solche Compositionen förmlich nieder. Der junge Musiker will einmal drucken lassen; man räth's ihm ab; es hilft nichts. Sagt man ihm, er solle erst auf die hohe Schule von Salamanca gehen und noch studiren, so hat man einen Todfeind mehr. Sie sind oft selbst überzeugt, daß ihre Sachen nichts taugen. Und dennoch soll's gedruckt werden. Sieht man Talent, so läßt sich nützen. Fehlen aber sogar die ersten Schulkenntnisse, so kann man nicht anders als still sein und sie ihrem Schicksal überlassen.

Was Hrn. Deppe anlangt, so ist auch er auf dem besten Weg, nicht auf die Nachwelt zu kommen. Keine einzige bessere Regung, kein Funken Geist; leere Czerny'sche Nachklingelei; nur die vierte Variation hebt sich etwas. Eine gewisse Routine und Leichtigkeit, aber die der niedrigsten Sphäre, hält allein ab, das Heft nicht ganz und gar zu verwerfen.

Besonderer Art sind die Veränderungen des Hrn. C. Krebs. Auf den ersten Anblick für's Auge nehmen sie sich recht gut aus. Im Grunde ist's aber lahmes Zeug, mit dem man, da es noch großprahlerisch verblüffen will, gar kein Erbarmen haben kann. Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter, so aus puren hohlen Phrasen ist es zusammengesetzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalkbrenner, sogar Spohr, — so ohne allen Grund brillant, ohne allen Grund gerade so und nicht anders. Herz und Lafont haben dasselbe Thema componirt. Da lerne er französische Manieren, coquettes Wesen, will er einmal damit entzücken. Doppelt traurig ist es, dies alles sagen zu müssen, da man gar nicht leugnen kann, daß sie von einem talentvollen, satz- und fingerfixen Componisten gemacht sind, der noch dazu das Instrument sehr gut kennt.

Auch an den Variationen des Fräulein Blahetka wollen wir so rasch wie möglich vorbei. Sie ist eine treffliche Clavierspielerin und reizend. Zu einem St. Simon für weibliche Composition kann sie mich nicht machen.

Aber was ist mit unserm vortrefflichen Henri Herz vorgegangen? Ordentlich als ob er krank den Kopf senkte, als ob er gar nicht mehr so unschuldig und liebenswürdig hüpfen und springen könnte, als ob er die Launen und Untreue der Welt erfahren! Denn wahrhaftig, als

Variationist erreicht ihn so leicht Niemand, und er sich selbst nicht einmal wieder. Tausend und aber tausend vergnügte Stunden dankt ihm die Welt und von schönen Lippen hörte ich, nur Herz dürfe sie küssen, wollte er. „Die Jahre vergehn.“ Einen Satz finde ich aber auch hier bewährt, daß man sich manche Modegenies, über deren schädlichen hemmenden Einfluß man übrigens durchaus im Klaren war, später, wenn sie selbst hinter sich zurückbleiben und nun eine Lücke entsteht, die Talentschwächere nur schlecht zu füllen versuchen, sehr oft zurückwünscht. So fingen die Kritiker erst Rossini recht herauszustreichen an, als Bellini aufstand; so wird man diesen erheben, da Caraffa und die Andern ihn nicht zu ersetzen vermögen. So mit Auber, Herold, Halevy. — Zu den Variationen! Sie sind von Herz, stehen aber, wie gesagt, gegen die älteren frischen und erfindungsreichen bei Weitem ab. Das Thema ist aus den Puritanern, der erste Theil voll Gesang auf Tonica und Dominante basirt, der zweite Theil aber so steril, daß freilich nichts Paradiesisches daraus zu schaffen. Daß er S. 13 Syst. 4 T. 5 und darauf noch einmal das Ges verdoppelt, war auch nicht nöthig. Herz'isch bleiben sie jedenfalls und müssen gefallen.

Als einen diesem Pariser verwandten Geist gibt sich unverhohlen auch Hr. Rummel. Was ihm an französischer Finesse abgeht, ersetzt er aber durch eine ihm natürliche deutsche Gutmüthig- und Gemüthlichkeit, weshalb er mir immer wohlgefallen. Die Einleitung zu seinen neusten Variationen, den Satz des Themas von Donizetti (das sich in Franzilla Pixis zum großen Liebessang gestaltete) muß man sehr loben. Die Variationen (die zweite ausgenommen) und das Finale sind gewöhnlichst.

In denen von Stephen Heller kann man Anzeichen eines gebornen Musikers gewahren. Das Thema ist das bekannte Lied des Zampa (nebenbei gesagt, zehnmal weniger forcirt und mehr originell als das Meyerbeer'sche: l'or n'est qu'une chimère) und durch ein leichtes frivoles Allegro eingeleitet, wie es hier recht ist. Thema. Steht im Original Tact 7 die kleine None? Das schwächliche Ding paßt nicht zu Zampa. Die Variationen sehen sich zu ähnlich und fließen zu leise nach dem verwegenen Räuberlied. Dagegen hat das Finale Humor und konnte immerhin noch mehr toben und wüsten. Das Thema, sein Gegenstand dünkt uns einer größern charakteristischen Behandlung werth, was sich der talentvolle Componist zu einer spätern Aufgabe mache.

Die vierhändigen Variationen von Hrn. Droling sind auf ein sehr pikantes, allerliebstes Thema aus dem Maskenball ebenso allerliebst gebaut, dazu federleicht, völlig anspruchslos, sehr zu empfehlen, weil sie eben nichts anderes sein und scheinen wollen. Bleibe der Componist in diesem ihm angewiesenen Kreise und erhalte er sich diese musikalische kindliche Frische, die man an den früheren kleinen Werken von Czerny so sehr loben mußte.

Zweiter Gang.

J. N. Endter, Einleitung, Variat. und Finale über das Mantellied. — Em. Prudent, große Variat. über ein Thema v. Meyerbeer. W. 2. — C. Haslinger, Einleitung, Variat. und Rondo mit Begleitung des Orchesters. W. 1. — J. Benedict, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Bellini. W. 16. — H. Elkamp, Phantasie und Variat. W. 15. — F. X. Chwatal, Einleitung und Variat. über ein Thema v. Strauß. W. 23. — H. W. Stolpe, Einleitung, Variat. und Finale über ein russisches Thema (zu 4 Händen). W. 37. — L. Farrenc, Variat. über ein russisches Thema. W. 17. — Sig. Thalberg, Variat. über zwei russische Themas. W. 17.

Das Wort „Gang" ist nicht ohne Feinsinn gewählt; nur denke man dabei nicht an Schmausetafeln, Gallerieen, sondern an ordentliche Waffengänge. Die Kritik stellt sich gleichsam der Productivität entgegen: Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffe aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze, salutirt sie. Zu den Willigen gehört der oben zuerst aufgeführte Componist. Schon an der Wahl des Themas erkennt man seinen Mann. Je mehr Erinnerungen sich an dieses knüpfen, je beziehungsvoller, tiefsinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine prosaische Mantellied kann aber schwerlich zu Außerordentlichem begeistern, und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variationen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluß setzen könnte). Daran denken freilich die Wenigsten; die Meisten ziehen die bequeme, im Grund sinnlose Art, sogenannte brillante mit soliden Variationen abwechseln zu lassen, vor. So vermisse ich auch in den Veränderungen des Hrn. Endter irgend Beziehung, Bedeutung, Idee. Gleich die Einleitung. Wie fällt da

alles auseinander! Eine Weile lang Viertel, dann 32stel, dann Triolen, dann Achtel, dann wieder Triolen! Und dennoch wird das B dur nicht einmal harmonisch gut eingeleitet. Man weiß nicht, wozu das alles, wo es hinaus soll. Das Thema, wie gesagt, weder poetisch noch sonst etwas, taugt aber auch formell nichts. Der erste Theil hat nur vier Tacte, die sich wiederholen; der zweite aber sechs krumme Tacte; noch dazu schließen beide Theile einerlei. Auf so dürrem Boden läßt sich schlecht ackern. Einige Variationen haben mir dennoch, eines Anstrichs von Solidität halber, wohlgefallen, so die erste, zweite und vierte. Die Polonaisenartige steht etwas geschmacklos mitten drin und müßte in zweiten Auflagen durchaus heraus. Mit der Gelinek'schen Art zu variiren aber, d. i. eine der Hände zum Thema in Tonleitern auf- und abfahren zu lassen, verschone man uns gänzlich; solches darf man heut zu Tage nicht mehr drucken lassen. Im Einzelnen wollten wir dem Componisten noch Bogen voll bemerken. Nehme er dies Wenige im aufmunternden Sinn: vor Allem aber zerstückle er sich nicht in so kleiner Arbeit und in einem Genre, worin ihn Tausende überholen.

Hrn. Emil Prudent halte ich für einen jungen Franzosen, der sich Meyerbeer zum Götzen auserlesen. Große Erfindungen sind seine Variationen gewiß nicht: doch verrathen sie einen geschickten Spieler (man verspreche die Worte nicht), der Alltägliches recht einnehmend auszudrücken versteht. Auch hier würde ein glückliches Thema glücklichere Gedanken geweckt haben; der fatale Stimmengang in der Melodie und im Baß (T. 3 des Themas) mußte somit leider in allen Variationen wiederkehren. Das Fleckchen Fuge im letzten Satz ist lustig genug.

Die Variationen des Hrn. Haslinger haben den Haupttitel »Voyage sur le Rhin«, so daß ich schon auf eine ganze Bilderkarte mit den Ueberschriften »Mayence, Cologne« u. s. w. aufsah. Nichts von dem, wenn man auch vielleicht in die Einleitung die Abfahrt, in die einzelnen Variationen die verschiedenen Stationen legen könnte. Viel poetischer schwebt nur im Allgemeinen über dem ganzen Heft ein munterer Rheinweincharakter, und die grünen Gläser klingen und schwarze Kellnerinaugen sehen von Weitem. Eine Musik, die froh ist und macht, auf der man fortschaukelt, ohne viel zu fragen warum oder wohin. Der Titel scheint also durchaus nicht überflüssig. Im Einzelnen steht mir allerdings Vieles nicht an, gewisse Czerny'sche Läufer,

Bellini'sche schwächliche Ausweichungen; aber der Grundton bleibt frisch und rein; die Variationen bilden ein Ganzes, erreichen das, was sie wollen. Und das ist eben Talent. Gleich die Einleitung hat Leben und führt ein; die Spannung geschieht fast unmerklich. Das Thema, ein brillanter Edur-Marsch von Stöber, wird vom ganzen Orchester fortissimo gespielt, eine neue, schickliche Art. Nur drei leicht-wechselnde schillernde Variationen folgen. Alles wohlberechnet. Statt eines langweiligen falsch-sentimentalen Adagio ist eine ziemlich durchaus interessante Cadenz von zwei Seiten eingeschaltet, in der ein kurzer, dem Componisten angehöriger Gedanke aus der Einleitung (S. 4 T. 4) weiter, aber noch immer etwas undeutlich ausgeführt wird; erst im Rondo hellt er sich zum klaren Gesang auf und bekömmt da sogar etwas Phantastisches. Der Schluß ist kurz und feurig.

In ein ziemlich gleiches Fach sind die Variationen von Benedict zu stellen, nur daß, was bei dem Vorigen natürlich, fast bewußtlos kömmt, bei diesem durch Verstand und Kunst getrieben ist. Aber fang' er's noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publicum, noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses „Allen gefallen wollen" kann nie zu etwas Rechtem führen. Indessen würde nur ein Unbilliger die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden glänzend, mit Geschmack, mit Esprit gemacht. Dann schließt er aber matt, mit einem Rondo, als wollt' er dem großen Herz den Vorrang ablaufen. Nach so vielem Guten beleidigt das doppelt und nun soll Jemand nach Lust loben, wie man es seiner Fähigkeiten und Kenntnisse halber gern möchte! Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Esdur-Läufer über die Claviatur weg in Staunen gerieth, sind vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet. Das Andere flackert einen Augenblick auf und vergeht. Hr. Benedict weiß das längst. Thäte er auch darnach!

Jetzt zu einem komisch-originellen Stück von Hrn. Heinrich Elkamp, einer Variationsphantasie ohne Thema. Schlüssel ohne Bart, Räthsel ohne Auflösung, Paganini ohne Violine, ein Stück für sich, — eine Ruine, wenn man will, für die kein Kritiker eine Regel

aufstellen kann, — beinahe nur Betrachtungen über die Hmoll- und Ddur-Tonleiter. Manchmal scheint zwar das irrsinnige Glöckchenrondo von Paganini, manchmal der Hexentanz aus Faust von Spohr durchzuklingen. Deutlich kömmt aber nichts zum Vorschein; die kleinen Flämmchen verlöschen vollends, stockfinster ist es ringsum. Ermesse hiernach Jeder, ob die Variationen nicht romantisch und interessant seien, und ziehe sich sein Theil heraus. Nie aber dachte ich lebhafter an jene Donauweibchenstücke, die man als Kind auf den Theatern mit so freudigen Schauern sieht, an jene Scenen, wo der neugierige Schildknappe gern hinter die Schliche seines Rittermannes kommen möchte und schon durch's Schlüsselloch alle romantische Herrlichkeiten genießend von unsichtbaren Händen greulich zerbläut, auf die grüne Wiese zurückgeschickt wird, wo er wiederum hüten muß das Roß seines edlen Herrn. Wer dunkel componirt, wird auch dunkle Recensionen verstehen . . .

Und wenn nun der Vorhang über den romantischen Spuk herabgefallen war und die bekannten Nachbarkindergesichter überall vorguckten und man so sicher und fest dazwischen saß, so war's nur wenig von dem Wohlbehagen verschieden, das nach den obigen Variationen die des F. X. Chwatal in mir erweckten, so fröhlich, rührig und guter Dinge spielen sie von einer zur andern fort, nicht zurückhaltend und vornehmthuend, eher etwas bäuerisch, aber zart und derb zugleich. Gehe der Verfasser nur immer mit der Zeit fort; ihr Schlechtes kann ihm nichts anhaben und vom guten Fremden läßt sich immer für's Eigene nützen.

Beinahe dasselbe möchte man Hrn. Stolpe zurufen, wenn er überhaupt brilliren und sich einen europäischen Ruf machen wollte. Lieber wirkt er im kleinen häuslichen Cirkel, und thut es da vollständig. Seine Variationen gehören der ältern Zeit an, müssen aber in jeder als anspruchslos, gemüthlich, dabei bildend für Anfänger geschätzt werden. Lehrern, die sich fleißige Schüler erhalten wollen, sind sie sehr zu empfehlen. Gleich vornherein klang mir das Thema wie ein alter Bekannter, bis ich es als dasselbe russische erkannte, das Ries im Rondo seines jugendlichen Esdur-Concerts benutzte.

Legte mir ein junger Componist Variationen wie die von L. Farrenc vor, so würde ich ihn sehr darum loben, der günstigen Anlagen, der schönen Ausbildung halber, wovon sie überall Zeugniß geben.

Zeitig genug erfuhr ich den Stand des Verfassers, der Verfasserin nämlich, die die Gemahlin des bekannten Musikhändlers in Paris, und bin verstimmt, daß sie schwerlich etwas von diesen aufmunternden Zeilen erfährt. Kleine, saubere, scharfe Studien sind es, vielleicht noch unter den Augen des Lehrers vollführt, aber so sicher im Umriß, so verständig in der Ausführung, so fertig mit einem Worte, daß man sie lieb gewinnen muß, um so mehr, als über sie ein ganz leiser romantischer Duft fortschwebt. Themas, die Nachahmungen zulassen, eignen sich bekanntlich am besten zum Variiren und so benutzt denn dies die Componistin zu allerhand netten canonischen Spielen. Sogar eine Fuge gelingt ihr bis auf die, d. h. mit Umkehrungen, Engführungen, Vergrößerungen — und dies Alles leicht und gesangreich. Nur den Schluß hätt' ich in ebenso stiller Weise gewünscht, als ich vermuthet, daß es nach dem Vorhergehenden kommen würde.

Und da wir einmal im Lobesstrome stehen, so sei noch der sehr hübschen neuen Variationen von Thalberg gedacht, der vorzüglichsten gelungensten Composition, die mir bis jetzt von ihm vorgekommen. Zwei schöne russische Themas nahm er sich: das erste steht in den vor Kurzem in diesen Blättern abgedruckten „Bildern aus Moskau" — die Bitte eines Kindes an die Mutter, voll wahrhaft rührenden Ausdrucks. Das andere ist das neue Volkslied, vom Oberst Alexis von Lwoff componirt und im ganzen russischen Reich statt des God save the king eingeführt, ein männlicher, ruhig feuriger Gesang. Der Gedanke, zwei Themas auf einmal zu verändern, ist nicht neu, doch selten gebraucht und gewiß lobenswerth, zumal wenn sie in irgend einer Beziehung zu einander stehen wie hier, — wenn letzteres auch weniger im ästhetischen Sinn, als ihres gleichen nationalen Ursprunges halber. Daß Hr. Thalberg das erste Thema mit Vorliebe behandelte, scheint mir natürlich: überhaupt schrieb er aber mit Liebe, in guter Stunde, und so entstand eine phantasie- und wirkungsvollste Einleitung, hinter der das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf hervortaucht. Ebenso zart und bedeutsam schmiegen sich ihm zwei Veränderungen an, die man auch im musikalischen Satz, im Fluß der Stimmen, in der ganzen Abrundung gelungen nennen kann. Den Contrast zu diesem innigen Idyll bildet das glänzende Volkslied, in das im spätern Laufe das erste Thema eingewirkt wird. Der Schluß ist von

der kurzen Art, daß das Publicum erst einige Secunden lauschen wird, ob nicht noch mehr komme, bis es dann in ein stürmisches Halloh ausbrechen muß, — äußerst dankbar, brillant, ja vornehm. Als strenger Kritiker wünscht' ich nur zwei kleine Stellen anders oder heraus, die Modulation auf S. 8 T. 2, wo man statt nach A- nach Fis moll zu kommen hofft, wie mir auch der Durchgang durch D dur und H moll nach G moll etwas gezwungen scheint; sodann mißfällt mir der viert- und drittletzte Tact auf S. 17, wo ich klarere und weichere Stimmen möchte. Im Uebrigen wünschen wir dem großen Virtuosen, wie wir ihn auf jeder Seite wiederfinden, Glück zu dieser Bahn, auf der er, bedachtsam und reinste Ziele im Auge, immer fortschreiten wolle!

Dritter Gang.

G. A. Osborne, Variat. über ein Thema von Donizetti. W. 16. — J. Nowakowsky, brillante Variat. über ein Originalthema. W. 12. — Fr. Kalkbrenner, Variat. über ein Thema von Bellini. W. 131. — C. Schunke, große Bravourvariat. über ein Thema von Halevy. W. 32. — Th. Döhler, Phantasie und Bravourvariat. über ein Thema von Donizetti. W. 17. — Carl Mayer, neue Variat. über ein Thema von Auber. W. 31. — Derselbe, große brillante Variat. über ein russisches Thema. W. 32. — Ludwig Schunke, Concertvariat. über ein Thema von Fr. Schubert. W. 14. — Fr. Chopin, Variat. über ein Thema aus Ludovic von Herold und Halevy. W. 12.

Die beste Recension über die meisten obiger Variationen las der Leser so eben im Motto.[1] Sie gehören sämmtlich dem Salon oder dem Concertsaal an und halten sich, das letzte Heft ausgenommen, von aller poetischen Sphäre weit entfernt. Denn auch in diesem Genre muß Chopin der Preis zuerkannt werden. Jenem großen Schauspieler gleich, der auch als Lattenträger über das Theater gehend vom Publi-

1) Schwarze Röcke, seidne Strümpfe,
Weiße, höfliche Manschetten,
Sanfte Reden, Embrassiren —
Ach wenn sie nur Herzen hätten!
H. Heine.

cum jubelnd empfangen wurde, kann er seinen hohen Geist in keiner Lage verleugnen; was ihn umgibt, nimmt von ihm an und fügt sich, noch so spröde, seiner Meisterhand. Im Uebrigen versteht sich, daß die Variationen, zu seinen Originalwerken genommen, in keinen Anschlag gebracht werden können.

Was die Concertvariationen vom seligen Ludwig Schunke anlangt, so muß man sie den glänzendsten Clavierstücken der neusten Zeit beizählen, mit denen er, wäre er am Leben geblieben, allerwärts Aufsehen erregt haben würde. Der seltene, sinnende Virtuos am Clavier sieht überall durch. Instrumentneues, Schwerübendes, Scharfcombinirtes findet man auf jeder Seite. An Idee stehen sie freilich gegen seine andern Arbeiten zurück und er kannte meine Ansicht gar wohl, nach der es mir immer unpassend geschienen, so herzinnige Themas, als den Fr. Schubert'schen Sehnsuchtswalzer, zu so Heldenstücken zu verarbeiten. Jedenfalls überragen sie im musikalischen Satz die meisten der neueren Bravoursachen. Vor Allem geistreich muß das Finale, eine Polonaise im patentesten Styl, ausgezeichnet werden, und spielt Jemand die dritte Variation wie er, so wird man ihn gewiß einen Meister im Treffen nennen.
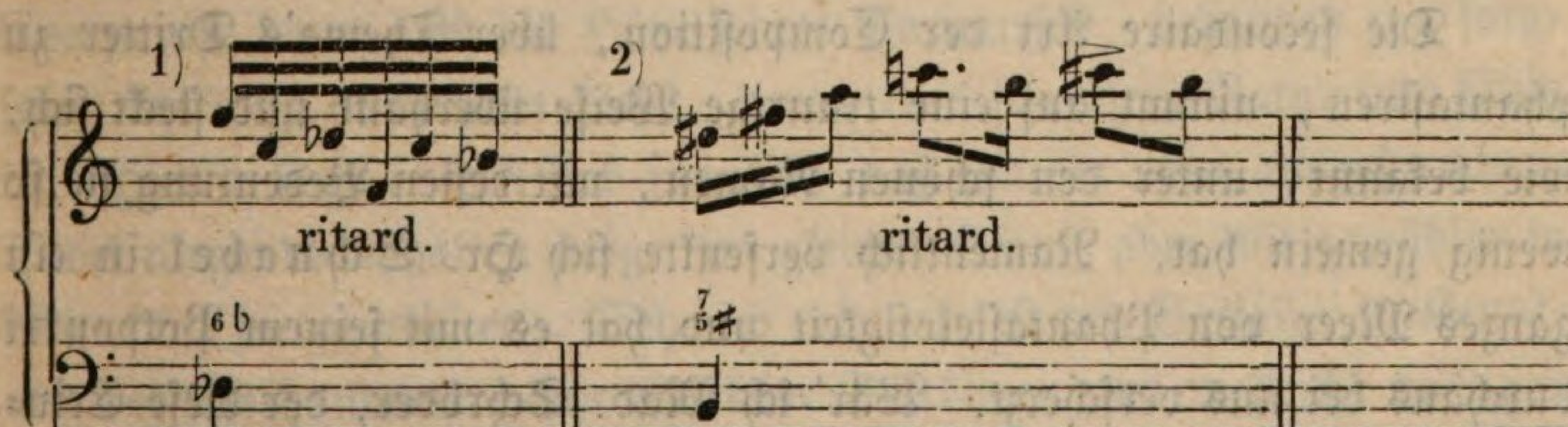
Mehr geschmackvoll, aber wenig geist- und erfindungsreich, haben die großen Variationen von Carl Mayer ganz gleiche Bestimmung, Zuschnitt, Charakter als die vorigen. Das Thema ist dasselbe russische Volkslied, das Thalberg in seinem Werk 17 variirt hat, und so glänzend bordirt, daß es sich schon vor der Kaiserin, der es gewidmet ist, hören lassen kann. Manches sticht mir zu süßlich gegen das markvolle Thema ab, wie es mich auch wundert, daß Mayer, der sonst so vorsichtig im Maaßhalten ist, sich überhaupt nicht kürzer gefaßt hat. Dies bezieht sich namentlich auf die 5te ziemlich vier Seiten lange Andante-Variation. Das Glück eines Concertstückes hängt an halben Minuten; eine zu viel und irgend Jemand fängt zu husten an und weg ist der Enthusiasmus. Zu wenig geht eher. Wenn vielleicht Pedanten die im reinen Desdur gesetzte Einleitung aufstechen sollten, da doch das Ganze in Fdur spielt und schließt, so beweist eben das Stück, daß man schon in verschiedenen Tonarten ein Stück anfangen und endigen und dennoch sehr schön componiren könne. Eine Ausnahme soll es allerdings bleiben, aber nur kein Verbot. — Auf gefährliche Neuerungen, große Schwie-

rigkeiten stößt man übrigens durchaus nicht im Heft: es schmiegt und schmeichelt sich Alles an die Finger an. Ursprünglich sind die Variationen mit Orchesterbegleitung gedacht; doch fehlen die gestochenen Stimmen, was wegen des letzten Satzes, der durch die Instrumentation viel gewinnen wird, zu bedauern ist. — Die Variationen über ein bekanntes Thema der Auber'schen Braut stellen sich von selbst weit unter die vorigen. Es läßt sich nichts darüber sagen, als daß sie sich durch ein lebhaftes Colorit vor vielen Salonvariationen Anderer hervorheben.

Vielleicht erinnert sich der Leser einer scharfen, nur gar zu richtigen Kritik über ein Clavierconcert von Hrn. Döhler. Variationen sieht man schon mit milderen Augen an. Hr. Rellstab bedient sich bei solchen Concertstücken meisthin der schlauen Wendung „Mozart und Beethoven haben zwar bessere Werke geschrieben, indessen" — indessen sind es eben brillante Variationen über ein Thema von Donizetti und man weiß Alles im Voraus. Sobald nur der Componist und das Publicum solche Dinge für das erklären, was sie sind, so läßt man es passiren. Sobald es sich aber etwa breit machen will, so soll sich dem kanonenschwer entgegengestellt werden. Nichtsnützig ist es nun gar, wenn selbst musikalische Zeitungen über solche, wie sie sie nennen, „freundliche" Talente, als Kalkbrenner, Bertini ꝛc., der Welt die Augen öffnen wollen. Durch Glas läßt sich schon sehen; da brauchen wir keinen langweiligen Erklärer. Piff! Paff! Bis auf's kleinste „und" kennen wir sie und ihre Finger. Wer würde Hrn. Döhler verargen, daß er sich größten Beifall erspielen will; er scheint ein bedeutender Virtuos, bringt manches Neue und stets Gutklingendes, notirt alles sehr fleißig, hat rhythmischen Sinn, schreibt im Verhältniß zur claviergemäßen Schwierigkeit dankbar. Dies ist alles schätzenswerth. „Beethoven und Mozart haben zwar" — Vgl. oben. Aufrichtige Elogen mach' ich ihm aber wegen der Solostelle der linken Hand auf S. 2, mit dem darauf folgenden wirklich prächtig rauschenden Fortissimo und der echt-claviergemäßen Begleitung. Sehr effectvoll ist ebenso die dritte Variation und lobenswerth wegen der strengen Durchführung der Melodie, welche Andere, hätte sie sich nicht schnell gefügt, vielleicht hätten fallen lassen. Aber mit zwei Verzierungen möchten uns die Componisten nicht mehr wüthend machen: sie stehen unten in der An-

merkung[1] und sind nach und nach so zu Gemeinheiten geworden, daß man's wirklich nicht mehr hören kann. Todfeindschaft Allen, die sie noch einmal drucken lassen. Wünscht man von uns andere Zierrathen an Cadenzstellen, so stehen wir mit Tausenden bereit.

Die Bravourvariationen von Carl Schunke sind den Eleven des Pariser Conservatoirs gewidmet, ein Umstand, der vorweg für sie einnimmt, da man sich auf etwas Technisch- wie Aesthetisch-Bildendes vorbereitet. Was den ersten Punkt betrifft, so sind sie unleugbar sehr sorgsam, gewissenhaft im äußerlichen Vortrage, in der Declamation u. s. w. bezeichnet, handrecht und nützlich von einem durchgebildeten Spieler und Lehrer gesetzt. Was aber im Uebrigen, so blühen sie vom neusten geschmacklosen Geschmack so hohl pathetisch, so gemeinfrivol über, daß man sie kaum zweimal hintereinander sich denken mag. Der gut-pädagogischen Eigenschaften halber muß man das mit wahrer Betrübniß gestehen, um so mehr, da der Componist gegen sein bisheriges Streben, das nur auf leichteste Modearbeit hinausging, hier einen Anlauf gemacht hat, dem man gern ein besseres Schicksal gönnte. Spiele und studire sie also, wer, Herz und Kopf auf dem rechten Fleck, seinen Fingern Bewegung und interessantere Uebung geben will. Die Virtuosen werfen es Beethoven oft genug vor, daß er ohne Berücksichtigung der Mechanik des Instruments schriebe, und spielen uns seine Compositionen dennoch; so wollen wir auch dankbar sein, und manchmal der Virtuosen instrumentgemäßere Passagen, wenn auch ohne Beethoven'schen Geistesbeisatz, zur bessern Beherrschung jener einüben. Beiläufig noch eine Anmerkung zu dem facilité, das in neueren Compositionen so oft zu finden ist. Abgesehen davon, daß ein echter Gedanke überhaupt gar keine Veränderung verträgt, so scheinen mir in Stücken, in denen einmal Schwierigkeiten überwunden werden sollen, solche Erleichterungen unnöthigen Platz wegzunehmen, — des andern Umstandes



noch zu erwähnen, daß auch weniger fertige Schüler, haben sie nur einen Funken Ehrgeiz, niemals die leichtere Variante wählen, sondern gerade auf das Schwerere wie erpicht werden. Also wozu das? Verändert aber der Componist in der Art, wie z. B. Hr. Schunke S. 19, wo, statt daß ursprünglich die Töne in einem brillanten Gang in die Höhe, sie in der Variante mit faden Triolen in die Tiefe gehen, so ist mir das eine unbegreifliche Herabsetzung seiner eignen Ideen. Genug — und führe sich Jeder die Bemerkung nach Gefallen aus.

Die Variationen von Kalkbrenner können auf eine lange Besprechung wohl keinen Anspruch haben. Sie sind leicht, ansprechend u. s. w., im Grunde recht arm.

Ebenso schnell können wir über die Hrn. Nowakowski und Osborne weggehen. Der eine ist ein Pole mit, der andere ein Schwede ohne Compositionstalent. Beide kennen ihr Instrument. Das Thema des Polen muß man hübsch finden, das von Osborne gewählte aus Anna Bolena sehr lahm. Hr. Nowakowski kann es zu etwas bringen, wenn er mehr studirt, als Hr. Osborne.

Zwei Dinge auf der Welt sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten. Gepriesen seien aber die Meister — von Beethoven bis zu Strauß, jeder in seiner Weise!

Phantasieen, Capricen ꝛc. für Pianoforte.

Erster Zug.

C. Schnabel, Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient. Phantasie über Motive aus Opern von Bellini. W. 14. — Amadeus Mereaux, große Phantasie über ein Thema von Halevy. W. 42. — J. A. Ladurner, Phantasie, Fuge und Sonate über ein Thema von Händel. — Sigismund Thalberg, Phantasie über ein Thema aus den Hugenotten. W. 20.

Die secondaire Art der Composition, über Thema's Dritter zu phantasiren, nimmt auf eine traurige Weise überhand und steckt sich, wie bekannt, unter den schönen Namen, mit dessen Bedeutung sie so wenig gemein hat. Namentlich versenkte sich Hr. Schnabel in ein ganzes Meer von Phantasielosigkeit und hat es mit seinem Potpourri durchaus bei uns verscherzt. Wär' ich Mad. Schröder, der diese Erin-

nerungen dedicirt sind, wie einen Pizarro wollte ich den Componisten mit meinem Pistolenblick durchbohren. Vieles vergebe ich einem Deutschen, — Geschmacklosigkeit, Unordnung, seine Theorieen, sogar Faulheit, nie aber solch' geflissentliches Nachäffen der feuchten italienischen Sentimentalität, wie es sich hier zeigt. Schon zu viel der Worte! —

Zwischen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat sich die einer romantisirenden Salonmusik eingeschlichen, in der sich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über sie im Unklaren sein könne: er heißt: „von Allem etwas wo möglich". Indeß ist Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent und würde sich unter einer schärferen Scheere zu etwas bilden haben können. In seiner „großen" Phantasie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche sehr brillante Variationen über einen Marsch aus der Jüdin, der, auch in der Tonart, etwas an den Alexandermarsch erinnert. Hier und da versucht er sich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen. Die erste Variation klingt sehr gut. Im ersten Theil der dritten ist gegen allen Rhythmus ein Tact zu viel.

Besäße Hr. Ladurner nur ein Viertel von der Tournüre des Vorigen und er würde so rasch in's Publicum gelangen, als er seines Fleißes halber nur verdienen mag. Bei vielen Vorzügen, die diese Phantasie vor vielen andern auszeichnen, ermangelt sie aber auch jeder und aller Grazie, entbehrt sie durchaus der feineren Bildung, die man selbst bei rohen Talenten stellenweise antrifft. Gegen frühere Zeiten genommen, hat unsre Musik so sehr an Biegsamkeit des Organs, an Gewandtheit im Ausdruck, an Vielartigkeit der Nüancirung gewonnen, daß man eine so harte Originalität in ihrer Schwerfälligkeit gar nicht mehr gewohnt ist. Daß man über ein Thema von Händel nicht so leichthin faseln dürfe, als über eines von Bellini, versteht sich. Unser Componist kennt auch die Höhe seines Vorwurfes, behandelt ihn sorgsam, würdig, mit aller Liebe, deren eine schroffere Natur nur fähig ist. Hierin liegt so viel Lob für ihn, daß ihn der oben ausgesprochene Tadel nirgends abhalten möge, im gleichen Sinn, aber mit gewählteren Mitteln, fortzuarbeiten. Sehe ich recht, so ist der Verfasser in Kenntniß des Vorhandenen nicht viel über Beethoven und vielleicht noch gar

nicht bis zu ihm gedrungen. Findet er in sich selbst einen Lohn für seine Arbeit, so wünschen wir ihm Glück dazu; von der Mitwelt erwarte er aber so wenig einen, als für ein lateinisches Gedicht. Wer nicht auf der Höhe der Gegenwart steht, wird sich meistens über die Wirkung seiner Leistung, oft auch über diese selbst, in Irrthum befinden. Stände Hr. Ladurner aber oben, wie würde er über die vielen jungen lachenden Gesichter erschrecken, die auf nichts mehr als auf Zöpfe erpicht sind, als z. B. auf das unaufhörliche Hinüberschlagen der rechten Hand über die linke, eine lange Melodie im Baß vorzutragen (vgl. die sogenannte Todtenpolonaise, das Trio), auf die altmodischen Harpeggio's in den tiefsten Baßregionen, auf die Doppelschläge und Mehres. Wo man ihm aber nichts anhaben kann, und wo er so kräftig Händel'sch arbeitet, daß sich das junge Volk respectvoll zurückziehen wird, ist in der Fuge, wenn ich auch für meinen Theil zu ihrer Länge mehr Aufbau und Steigerung wünschte. Leid thut es mir, daß dem Componisten die Tenormelodie auf S. 3 (da, wo sich das Thema zum erstenmal zeigt) späterhin gänzlich entfallen ist; sie hätte namentlich in der Sonate, die aber nur aus einem Satz besteht, als ein zweites Thema gut eingeschaltet werden und dem Ganzen ein blühenderes Colorit geben können. Mit Antheil sehen wir immerhin den weiteren Leistungen des Componisten entgegen.

„Glücklich aber sind die zu preisen, die ihre Geburt sogleich über die untern Stufen der Menschheit hinaus hebt: die durch jene Verhältnisse, in welchen sich manche gute Menschen die ganze Zeit ihres Lebens abängstigen, nicht durchzugehen, auch nicht einmal darin als Gäste zu verweilen brauchen." Also Goethe, und nie fiel mir diese Stelle aus Wilhelm Meister lebhafter ein, als jetzt beim Uebergang vom vorigen Componisten zum zuletztgenannten. Wie ist der Herr seiner Sprache und Gedanken, wie benimmt der sich weltmännisch: noch mehr, wie schließt, verschlingt und löst er so leicht die Fäden, daß es gar nicht wie Absicht aussieht. Weder überspannend noch abmattend zieht er die Zuhörerschaft, wohin er nur will: er hat den leisesten Pulsschlag des Publicums belauscht, wie selten Einer, erregt es und beruhigt es wieder; kurz der allgemeine Enthusiasmus über Thalberg's Hugenottenphantasie in Paris und anderwärts ist ganz in der Ordnung. Die günstige Form, deren er sich in ähnlichen seiner neueren Compositionen

bedient, gebraucht er auch hier. Eine kurze Einleitung mit Vorklängen an künftige Thema's, dann diese selbst mit einer Veränderung, in der sich schon Laute aus dem zweiten Thema einfinden, dann Verbindung der zwei Thema's, und endlich ein kurzer herausfordernder Schluß. Es würde schwer sein, Einem, der sich nicht mit eignem Aug' und Ohr davon überzeugt, über die Art, wie Thalberg das Instrument behandelt, einen Begriff zu geben, von der Ueberkleidung der Melodie durch neu gefundene Accompagnements, von den seltenen Pedaleffecten, vom Durchgreifen einzelner Klänge durch die Massen, so daß man oft verschiedene Stimmen zu hören glaubt u. s. w. So bilden sich unsere bedeutendsten jungen Claviercomponisten, jeder gleichsam seine besondere Instrumentation: für die freilich, die im Clavier nichts sehen als eine Maschine, eine Spieluhr von auf- und niederrollenden kleinen Tönen, sind diese Sachen nicht. Die andern aber werden sich an der Vielseitigkeit des Instruments erfreuen, das im einzelnen Klang so dürftig, in der Combination sich so ungeahnt reich zu zeigen vermag.

Zweiter Zug.

Chr. Rummel, Erinnerung an Sabine Heinefetter. W. 79. — Joh. Ruckgaber, Erinnerung an Bellini. W. 35. — Ernst Köhler, Erinnerung an Bellini. W. 54. — H. Herz, dramatische Phantasie über den berühmten protestantischen Choral aus den Hugenotten. W. 89. — C. G. Kulenkamp, die Jagd, ein humoristisches Tongemälde zu 4 Händen. W. 49.

Eine sehr kurze Recension machte bekanntlich Voltaire, indem er, eben um eine befragt, in einem ihm vorgelegten Buch am Wort Fin den letzten Buchstaben wegstrich. Es bleibt dahin gestellt, ob das I, das Florestan auf die Rummel'sche Erinnerung geschrieben, nicht noch eine kürzere sei, wenn es anders nicht die Zahl, sondern einen lateinischen Buchstaben bedeutet. Jedenfalls ist die Composition ein passables Gelegenheitsstück mit den bekannten Reimen „Herz — Schmerz", eine Apotheose, wenn nicht entzückend, doch in einer Entzückung über die Landsmännin entstanden. Würde einmal die Wahrheit verboten, so müßte man die Erinnerung den bessern Werken beizählen.

Letzteres gilt auch von Hrn. Ruckgaber's Souvenir. Viele

(z. B. wir und ich) denken selten an Bellini und dann ist so ein Aufrütteln gut. An der Stelle der Original-Verleger litte ich aber so ein Honigaussaugen aus Bellini's Opern durchaus nicht: wahrhaftig, das Beste wird herausgezogen.

Sonderbar ist es, daß obige Erinnerungen, auch die von Hrn. Köhler, sämmtlich aus Esdur gehen und ein Beitrag sind zur Charakteristik der Tonleiter; ebenso sonderbar, daß sie alle einerlei, nämlich höchst glänzend anfangen und nur die Ruckgaber'sche in leise *pp* verhaucht, während die andern ordentlich wie die Sinfonia eroica schließen. Hrn. Köhler's Phantasie zeichnet sich aber überdies durch eine organischere Form vor den andern rühmlichst aus und verräth überall solide Studien und Gedanken. Von einem Orchester, was dazu gehört, gut begleitet und mit Feuer und Liebe gespielt, was auch dazu gehört, wird sie überall applaudirt werden. Wie gesagt, es ist zu wünschen, daß erste deutsche Componisten sich auf diese Weise an und in italienischen Componisten zu verewigen fortfahren.

Mozart, mit seligem Auge dem Allegri'schen Miserere zuhörend, mag kaum mit mehr Spannung gelauscht haben, als unser verehrter Herz der ersten Aufführung der Hugenotten. Ihr Schelme, mochte er bei sich denken, man müßte kein Musiker sein, um nicht trotz aller Eigenthumsrechte Anderer sich das Beste und Beklatschteste einzuzeichnen hinter die Ohren, — und noch spät Mitternacht setzte er sich hin und brütete und schrieb. Der Titel ist übrigens eine offenbare, jedoch dem Käufer vortheilhafte Täuschung: anstatt einer dramatischen Phantasie über »le célèbre Choral protestant intercalé par Giac. Meyerbeer dans les Huguenots« erhält man, außer diesem, der nur einmal wie hineingeplumpt kömmt, eine Scene mit Chor, echt Meyerbeerisch, nämlich unecht, eine Arie mit wirklich schönen Stellen, eine Bohemienne, über die sich nichts sagen läßt, und ein sehr hübsches Air de Ballet. Wir selbst sind noch nicht so tief in die Hugenotten gedrungen, um mit Sicherheit sagen zu können, was Herz'en, was Meyerbeer'n angehöre; indessen getrauten wir es uns. Daß übrigens alles mit Geschick, oft Geist aneinander gefädelt ist, kann man versichern. Apropos, was bedeuten denn die kleinen hübschen Kästchen □ über einzelnen Noten? vielleicht einen leisen Druck, ein graziöses Aufheben der Hände? Im Stuttgarter Universallexicon fehlt das Kästchen gewiß. Wir machen darauf aufmerksam.

Ueber die vierhändige „Jagd" des Hrn. Kulenkamp kann man keine neuen Gedanken aufbringen, da der Inhalt auf einer sehr saubern Vignette und in einem Programm ausführlich zu sehen und zu lesen ist. Da findet man z. B. „11. Ein Hase springt auf; Fehlschüsse. 12. Spöttische Bemerkungen. 13. Fade Entschuldigungen" u. s. w. Der Componist fürchtet selbst in einem an die Redaction gerichteten Schreiben, „daß solche bemerkte Details Anlaß zu Spötteleien geben könnten, daß er aber solche Kleinigkeiten der wahrheitsgemäßern Darstellung halber nicht übergehen hätte dürfen" u. s. w. Im ersten Punkt hat er ganz, im zweiten nur halb Recht. Zwischen wirklicher Gemeinheit und Shakspeare'scher ist noch ein Unterschied. Was soll ich es verschweigen, die Jagd hat mich total verstimmt. Wenn ein Componist Jahre lang mühsam arbeitet, vierzig Stücke schreibt mit lobenswerthem Eifer und endlich auf ein Thema fällt, das schon gar keine poetische Regung aufkommen lassen kann, und wenn er es noch dazu so trocken und witzlos wie möglich behandelt, so kann das einen theilnehmenden Beschauer nur traurig machen. Das ist kein Ton aus freier Brust: so klingt kein Jagdhorn; kurz die Musik lebt nicht. „Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du componirst", meinte Florestan bei einer frühern Composition von Hrn. Kulenkamp. Florestan hat Recht, und Rellstab auch, wenn er sinnbildlich genug einmal ausrief: „einen Hasen können sie todtschießen, unsere Componisten, — aber einen Löwen erwürgen, nicht".

Dritter Zug.

J. Rosenhain, Erinnerung. Romanze. — C. Czerny, Erinnerung a. m. erste Reise (in Sachsen). Brillante Phantasie. W. 413. — H. Bertini, Erinnerungen (Impressions de Voyage). W. 104. — H. Bertini, Caprice über eine Romanze von Grisar. W. 108. — H. Bertini, Sarah. Caprice über eine Romanze von Grisar. W. 110. — H. Bertini, 2 Notturnos. W. 102. — Adolph Le Carpentier, Caprice über eine Romanze von Grisar. W. 16. — C. G. Kulenkamp, 3 Notturnos. W. 42. — Delphine Hill Handley, Caprice. — A. J. Becher, 9 lyrische Stücke. W. 2, erste Sammlung.

Die „Erinnerungen" bilden eine ordentliche Rubrik im heurigen Meßkatalog, der Reminiscenzen nicht zu gedenken. Große Monumente sind mir darunter noch nicht vorgekommen: indessen ist das Thema

musikalisch, und die Musik an sich ja eine Erinnerung an das Schönste, was auf der Erde gelebt und gestorben.

Die Romanze von Rosenhain erhebt sich nicht über eine leichte lyrische Passivität. Man kann sie sich denken. Schüchtern, wie eine erste Liebe, wird es ihr selbst recht sein, wenn man weiter nicht viel über sie spricht. Wo bleiben aber die Sonaten, Concerte 2c., die uns Hr. Rosenhain noch schuldig ist? Er hat noch Kraft und Jugend und könnte schon „einen Löwen erwürgen".

Man erzählt sich, daß Hr. Czerny, von einer Glorie von vierhundert Werken bereits umstrahlt, noch in letzter Messe an seine Verleger geschrieben, „daß sie sich freuen möchten, denn jetzt wolle er erst recht an's Componiren gehen". Und in der That fängt er jetzt wiederum mit einer Rüstigkeit an, der man den Beinamen einer unverwüstlichen zu geben geneigt wäre. Betriebe er die Sache nicht zu sehr en gros (oft haben 10 bis 12 starke Hefte nur eine Opusnummer) und er stünde schon jetzt als der Erste da, den drei Nullen schmückten, man müßte denn an Scarlatti denken, der allein an 200 Opern schrieb, oder an Bach, dem gar nicht nachgerechnet werden kann: so berühren sich große Geister und Extreme. Heute entdecken wir sogar ein neues Talent an ihm, das charakteristisch-pittoreske, das jetzt so allgemein gesucht und vorgezogen wird. Eine ganze Reisebeschreibung erhält man. Der Postillon bläst: der Componist guckt schon zum Wagenfenster heraus: „wär' es möglich", ruft er aus in einem Recitativ, „du reistest wirklich" — und das schöne Wien fliegt immer weiter und weiter zurück. Was dem Componisten Alles begegnet sein mag, wer weiß es? Zum erstenmal treffen wir sogar in einer Czerny'schen Composition auf dunklere Partieen, die wir nicht zu deuten verstehen. Im Uebrigen ist jedes Werk mehr werth, als die Kritik darüber; darum studire man nur. Und wenn Florestan neben mir auf- und abtobt und sagt: „wär' er Czerny, nie edirte er ein Werk, das so vortheilhaft abstäche gegen frühere", — so verdient er wohl nur den Namen eines Hypochonders.

Anderer Natur, verwickelter, mysteriöser sind die Reiseerinnerungen des Hrn. Bertini. Arme Schläfer, die ihr ihn für fade haltet! Sei hiermit die Hand gedrückt, die die Welt noch immer auf die Herrlichkeiten aufmerksam macht, die sich auch in diesem Werke über einander aufthürmen. Mehr einer Luftfahrt vergleich' ich die Reise und nur der

Schluß könnte etwas an den empfindsamen Yorik'schen erinnern. Donizetti ist Professor des Contrapunkts, Bertini kann es noch zu einem der Aesthetik bringen. Wie quillt hier eines aus dem andern vor, wie löset die Kraft die Anmuth ab, den Verstand die Phantasie, wie durchdringen sich hier Kunst und Natur! Alles dies gilt noch im höhern Grade von den Notturno's, die etwas Schwärmerisches, Wollüstig=Leidendes auszusprechen scheinen. Ebenso sind die beiden Capricen wahre Wunderwerke des menschlichen Geistes, wie wir deren so viele aufzuweisen haben, z. B. auch in der folgenden Caprice von Le Carpentier. Hier hört aber aller Spaß auf, und muß sie ohne Umschweife dem Schlechtesten beigezählt werden, was die französische Literatur, welche Verleger zu ihrem eigenen Vortheil mit mehr Auswahl übersiedeln sollten, neuerer Zeit hervorgebracht hat.

Die Physiognomieen nehmen jetzt einen interessanteren, deutschen Schnitt an. Zuerst über die Notturno's von Hrn. Kulenkamp. Laßt uns gleich eines tactweise durchgehen. Nr. II. Edur. Es beginnt im rechten Charakter. Tact 1—8. Gut. Tact 9—16. Noch besser, wenn ich auch freiere Declamation wünschte. Cis moll war berührt: er geht also nach H. — Ddur tritt schon beängstigend auf: der Componist fühlt selbst das Unpassende dieser Tonart im E=Grundton und leitet nach Fis moll (T. 25). Ein böser Geist führt ihn nach Adur; die Perioden verlieren schon die Deutlichkeit; er wird immer ängstlicher und rettet sich nach Gdur; auch das genügt ihm nicht. Esdur kömmt vollends wie aus den Wolken. Noch unglücklicher fährt er nach Adur und von da war freilich nicht schwer in's gewünschte E dur zu gelangen. Warum aber auf einmal das Thema in Octaven, wodurch es allen Ausdruck verliert? Warum fehlt in der Periode von T. 9—15 S. 11 ein Tact? Warum nach dem Accorde E + gis + h + d den Cdur=Accord, was nie auf der Welt klingen kann?

Daß trotz solcher Mängel die Notturno's von einer edleren Gesinnung zeugen, als hunderte der andern Tageserscheinungen, wird Jeder finden. Fragt man aber, wem durch sie genützt ist, dem Publicum, der Kunst, dem Componisten selbst, so würde die Antwort kaum zweifelhaft ausfallen. Sinnig, nacheifernd, wie wir den Componisten kennen, fällt sein Schaffen in eine Zeit der Zerwürfnisse, wo es mehr als je der strengsten Erwägung seiner Kräfte bedarf, um nicht auf un=

glückliche Wege zu kommen. So schwankt auch er denn zwischen Alt und Neu, versucht es hier und da, möchte gerne genügen, ist schon ganz nahe und im Augenblick wieder meilenweit vom Ziel. Dies Alles hält jedoch nicht ab, ihm zuzusprechen. Wir verzweifeln gar nicht daran, daß er einmal etwas Vollkommnes bringen wird, möge auch er es nicht und schreibe er noch mehr Notturno's, ja hunderte. Gelingen nur zwei, drei davon, so ist's immer mehr, als etwa nach einem ersten nicht durchaus geglückten Angriff gänzlich abzulassen.

Den Kindern aber wird's im Traum bescheert. Die Caprice von Delphine Hill Handley, Manchen vielleicht unter dem Namen Schauroth bekannter und lieber, gehört mit allen ihren kleinen Schwächen zu den liebenswürdigen. Die Mängel sind solche der Ungeübtheit, nicht des Ungeschicks; der eigentliche musikalische Nerv fühlt sich überall an. Diesmal ist es noch eine sehr zarte leidenschaftliche Röthe, die dies Miniaturbild interessant macht.

Nicht minder interessant sind die lyrischen Stücke von Hrn. J. A. Becher.[1] Der Titel paßt jedoch nicht zu allen. Von einigen vermuthe ich, daß sie componirte Texte, für das Clavier allein eingerichtet. Wäre das, so verdiente es einen Tadel, da mir ein solches Verfahren wie ein Vergehen an seinem eignen Kinde scheint. Wär' es aber nicht, so bleiben Nummern wie 2, 4, 7 durchaus unverständlich. Für Originalclavierstücke halte ich nur die Nummern 3, 5, 6, bei den übrigen schwanke ich. In allen herrscht ein leidender Ausdruck, ein Ringen wie nach etwas Unerreichbarem, eine Sehnsucht nach Ruhe und Frieden; oft mühsam und kalt ausgesprochen, oft leicht und rührend. Musikalisch genommen, sieht man überall Streben nach Bedeutung und Eigenthümlichkeit, seltne Harmonieen, sonderbare Melodieen, scharfeckige Formen. Ruhig abgeschlossen finde ich keines. Einzelne Tacte mißfallen mir sogar gänzlich, ebenso die Folge, in der die Stücke stehen; dies hätte viel natürlicher und angenehmer geschehen können. Wolle der Componist seinen künftigen Gestalten noch etwas von der Anmuth verleihen, die uns aus den Werken seines Vorbildes, dem die lyrischen Stücke zugeeignet sind, so verführerisch entgegenweht. An innerem Adel fehlt es ihm keineswegs.

1) Später eines traurigen Todes gestorben (1848).

Rondo's für Pianoforte.

K. F. Heckel, Vergißmeinnicht, Rondo für das Pianoforte. W. 11. — A. F. Mohs, Rondo in B. W. 3. — C. Erfurt, 3 leichte Rondo's nach Motiven von Auber. W. 30. — C. Erfurt, Abschied von Magdeburg, Rondo für Pianoforte. W. 32. — Louise Farrenc, Rondo in D. 8 Gr. — A. Gutmann, leichtes und brillantes Rondo. — F. Glanz, charakteristisches Rondo. W. 2. — Adele Bratchi, großes Rondo. W. 2. — R. von Hertzberg, brillantes Rondo. W. 11. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von J. Strauß. W. 19. — Th. Döhler, Rondino über ein Thema von Coppola. W. 20. — J. F. Dobrzynski, Rondo à la Polacca mit Begleitung des Orchesters. W. 6. — E. Köhler, elegantes Rondo mit Einleitung. W. 47. — O. Gerke, Einleitung und brillantes Rondo mit Begleitung des großen Orchesters. W. 26. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. W. 45. — C. A. von Winkhler, brillantes Rondo. W. 46. — C. Schunke, Rondo espagnol. W. 47. — C. Czerny, großes Rondo. W. 405. — F. Ries, Einleitung und Rondo à la Zingaresco. W. 181. — Stephen Heller, Rondo Scherzo. W. 8. — Fr. Chopin, Rondeau à la Mazur. W. 5. — J. Moscheles, Rondo über eine schottische Melodie. — J. Moscheles, brillantes Rondo mit Einleitung über ein Thema von Dessauer. W. 94.

„Vergiß mein nicht!
Du Jüngling, den ich meine,
Zu welchem dieses Lied hier spricht,
Um dessen Glücke ich zu Gott oft betend weine,
Vergiß mein nicht!"

Ihr irret, Componistenjünglinge, wenn ihr meint, ich hab' euch so eben angesungen. Der Vers ist nur der Anfang des Gedichtes, das man auf dem Titelblatt des ersten der obigen Rondo's vollständig lesen kann, und scheint der Componist somit auf eine neue Gattung (etwa „Rondo mit Worten") zu denken, wozu ihm und uns nur Glück zu wünschen. Man irrt aber wiederum, wenn man in der Musik ähnliche Sentimentalität zu finden hofft; im Gegentheil fährt diese so dick und rothbäckig wie möglich hinterdrein. Einem ordentlichen Recensenten wird es nicht schwer fallen, seine Gelehrsamkeit an dem armen Kind zu zeigen und seine Uebermacht; bescheidnere vergleichen sich lieber gleich Menschen wie Lawrence Sterne, der eben im Begriff eine Fliege todtzumachen, sie zum Fenster hinausließ mit dem Bemerken, daß die Welt für sie beide ja groß genug. Entlassen wir mithin auch das 2te Rondo, auch das 3te, das 4te, und das 5te. Bei Nr. 3 und 5

könnten Manche, namentlich Lehrer einwenden, daß sie ja offenbar für Kinderhände gedacht wären, und daß Combinirteres und Tieferes da am unrechten Ort ꝛc. Ich aber sage: seid nur immer hübsch geistreich; das talentvolle Kind will das, und spürt, wo es fehlt, ebenso gut wie wir älteren; mit so durchweg matten Producten wird nichts gefördert. Daher gefällt mir das Rondo von Gutmann, das „für Kinder, die noch nicht eine Octave spannen können", geschrieben ist; in ihm ist mehr Melodie und Leben.

Die drei folgenden Rondo's wären ebenfalls am besten ungedruckt geblieben. Das von Adele Bratchi gibt sich zwar Mühe, etwas mehr zu sein als gewöhnliche Rondomusik, und verräth in seinen Reminiscenzen (so in der Einleitung an die Preghiera von Rossini, im ersten Thema an Field, im zweiten an Weber's Aufforderung zum Tanz) Vertrautheit mit vieler Musik, wird aber in der Länge immer klarer und langweiliger, des kindischen Satzes der Harmonie nicht zu erwähnen. Völlig bedeutungslos sind die Stücke von F. Glanz und R. von Hertzberg; zwar hat das letztere keine so schreienden Quinten und Octaven wie das erstere, zeugt aber überall von noch ganz unsicherer Hand und von einem noch wenig gebildeten Ohr, dort im Bau des Ganzen, hier in der Harmonie; übrigens ist es schwer und will studirt sein. Hr. Th. Döhler gibt mit seinen zwei leidlich hübschen Rondo's abermals den Beweis, wie es ihm um den Ruhm eines Czerny des Zweiten zu thun. Was Strauß und Coppola für große Leute, gewahrt man erst, wenn man die Döhler'sche Zuthat dagegen hält. Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Clavierspieler so wenig als Componist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Compositionen dedicirt haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Cavalier lassen.

Das Rondo von Hrn. Dobrzynski ist von geschickten Fingern componirt, correct geschrieben, nationell gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umsonst; Originelles hat sie gar nichts. An einem Rondeau élégant von Hrn. Köhler kann man, was das Aeußere, die Technik betrifft, ebenfalls nichts aussetzen. Ueberall vermißt man auch in ihm, wie in allen vorigen Rondo's, eigentliche

Musik, schönen Gesang, feinere Bildung. Ueber sein Talent hinaus kann freilich Niemand; aber die Kräfte bilden, veredeln sollte wenigstens Jeder. Ich weiß nicht, wem mit solchen Compositionen gedient ist; für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant, bieten sie Allen etwas, befriedigen sie Keinen vollständig.

Das brillante Rondo des Hrn. O. Gerke hat den Haupttitel »Souvenir de Weimar« und erinnert an Hummel's Weise, dem es auch zugeeignet ist. In der Mitte benutzt Hr. Gerke ein russisches Lied, das, wenn ich nicht sehr irre, auch von Hummel schon in ein größeres Rondo eingeflochten ist. Daß er es einigemal förmlich und in derselben Tonart variirt, gibt dem Rondo einen neuen Anstrich und muß mit dem Orchester zusammen von Wirkung sein. Bis auf die Einleitung, mit der mir doch zu wenig gesagt scheint, ist die Arbeit von Werth. In der Cantilene hat sich der Componist vielleicht vor einigen schwächlichen Vorhalten, überhaupt vor einem gewissen weitschweifigen Sentimentalisiren zu hüten; in der freien unbelauschten Phantasie mag man sich in solcher Weise ergehen, — der Oeffentlichkeit gebe man aber nur Schönstes und dies so kurz und energisch wie möglich ausgedrückt.

Die zwei Rondo's von Hrn. von Winkhler sehen sich wie Geschwister ähnlich, d. i. erheben sich nirgends über die bürgerlichste Prosa und wollen es auch nicht. Auffallende Fehler sind in ihnen so wenig zu finden, als Schönheiten; so wäre denn diesem in einer mittleren Sphäre sich gefallenden harmlosen Componisten nur noch mehr Sichtung dessen, was er für den Druck bestimmt, anzurathen.

Hr. Czerny nimmt mit seinem Allegro agitato einen romantischen Anlauf. Nur Wenige würden auf ihn als Componist dieses Stückes rathen, in einen so grauen Incognitorock hat er sich eingeknöpft. Dringt auch manchmal der Alte plötzlich und mächtig durch, so kann Einem doch die Veränderung, die in seinem Wesen vorgegangen zu sein scheint, kaum entgehen. Wie das enden wird, wer weiß es? Daß das Rondo hübsch und angenehm klingt, versteht sich.

Ebenso schwer wäre das folgende Rondo als eine Composition von Ries zu erkennen, eine so gewöhnliche allgemeine Physiognomie hat sie. Rechnet man dem Alter den Nachlaß an Phantasie als natürlich an, so doch nicht den an Ernst und Fleiß als etwas Rühmliches.

Künstlerische Zwecke können es wenigstens nicht sein, die einen anerkannten Meister zur Veröffentlichung so gar unbedeutender Sachen bewegen.

Im Rondo von Stephen Heller begegnen wir endlich einer aus wahrem Geiste kommenden Composition einer echten Künstlernatur, über deren Eigenthümlichkeit beim Erscheinen größerer Werke die Zeitschrift ausführlicher sprechen wird. Das Rondo, so klein es ist, sprudelt recht eigentlich von Geist und Witz über. Zart, naiv, klug, eigensinnig, immer liebenswürdig, scherzt es wie ein Kind herum, setzt sich uns auf den Schoß, bringt die wunderlichsten Einfälle vor, springt wieder fort, — kurz man muß es lieb haben. Der Leser soll also bald mehr über dies ausgezeichnete Talent erfahren.

Das Rondeau von Chopin ist vielleicht schon im achtzehnten Jahre geschrieben, aber erst vor Kurzem erschienen. Die große Jugend des Componisten ließe sich höchstens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er sich nicht so schnell herauszufinden weiß, errathen (so am Schluß der S. 6), im Uebrigen ist das Rondo durch und durch Chopin'sch, mithin schön, schwärmerisch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am Besten mit diesem Stück den Anfang machen.

Die zwei Rondo's von Moscheles sind für mittlere Spieler geschrieben. Wer ein Meister einmal, fasse an was er will: es hat Alles ein Ansehn. Die Rondo's haben keinen höhern Werth als etwa Kreidezeichnungen, wie sie ein Maler mehr zur Belustigung auf Tisch und Wand hinwirft; verleugnen aber kann sich die Meisterschaft nirgends. In dieser Art erfreue sich Jedermann der kleinen Bilder.

1837.

W. Sterndale Bennett. — Museum der Davidsbündler I — V. — Bericht an Jeanquirit über den kunsthistorischen Ball. — Aus den Büchern der Davidsbündler (der alte Hauptmann). — Symphonieen für Orchester. — Musikfest in Zwickau. — Kirchenaufführung in Leipzig. — Lied und Gesang. — Für Pianoforte. — Kammermusik. — Compositionsschau (Concerte, Etuden, Rondo's, Variationen, Phantasieen und andere kurze Stücke für das Pianoforte). — Aeltere Claviermusik. — Sonaten für das Pianoforte. — Fragmente aus Leipzig I — VI.

Wm. Sterndale Bennett.

Nach vielem Sinnen, wie ich dem Leser zum Anfang des Jahres 1837 etwas bieten könnte, was auch sein Wohlwollen für uns belebe, fiel mir neben manchem Glückwunsch nichts ein, als daß ich ihm gleich eine glückliche Individualität selbst vorstelle. Es ist dies keine Beethoven'sche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobe, einsam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht. Sein Name ist der oben angegebene, sein Vaterland das Shakspeare's, wie auch sein Vorname der dieses Dichters. In der That, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakspeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte! Und wenn schon durch den Namen Field, dann durch Onslow, Potter, Bishop u. A. ein altes Vorurtheil wankend gemacht wird, um wie viel noch durch diesen Einzigen, an dessen Wiege schon eine gütige Vorsehung gewacht.

Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die wieder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst, so sind doch die glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind, glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Mit der Milch schon sogen sie Musik ein, lernten im Kindestraume; beim ersten erwachenden Bewußtsein fühlten sie sich Glieder der großen Familie der Künstler, in die Andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire, spielte, und erstaunt und selig gelauscht haben mag. Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein, als die englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmahlen; ja Lipinski erzählte, er habe einen Postillon Händel'sche Arien blasen hören. Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Was eine sorgfältige Erziehung in der königl. Akademie in London, Lehrer wie Ciprian Potter und Dr. Crotch, unausgesetzte eigene Studien noch dazugethan haben mögen, weiß ich nicht, und nur so viel, daß dem Schulgespinnst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Flug, wie sie sich jetzt im Aether badet, jetzt von den Blumen nimmt und gibt, mit sehnenden Armen nachfliegen möchte. Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickt, und so lebt er denn seit Kurzem in unsrer nächsten Nähe, der Liebling des Londoner Publicums, ja der musikalische Stolz ganz Englands.

Sollte ich noch etwas über den Charakter seiner Compositionen sagen, so wäre es wohl das, daß Jedem im Augenblick die sprechende Bruderähnlichkeit mit Mendelssohn auffallen wird. Dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Composition. Das Spiel des Engländers ist näm-

lich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohn's energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattirt noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raphael'schen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Aehnliches gilt auch von ihren Compositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der „lustigen Weiber von Windsor" zur Musik anregen[1]; wenn jener in einer seiner Ouverturen eine große tiefschlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der Andere am leisathmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das Letzte bringt mich gleich auf drei der lieblichsten Bilder von Bennett, die eben nebst zwei andern seiner Werke auch in Deutschland erschienen sind; sie haben die Ueberschriften: the Lake, the Millstream und the Fountain, und sind, was Colorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften, und namentlich die letzte unter den Händen des Dichters voll wahrhaft zauberischer Wirkung.

Noch Manches möcht' ich mittheilen, — wie dies nur kleine Gedichte seien zu Bennett's größern Werken, wie z. B. sechs Symphonieen, drei Clavierconcerten, Orchesterouverturen zu Parisina, zu den Najaden rc. gehalten, — wie er Händel auswendig weiß, — wie er alle Mozart'schen Opern auf dem Clavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich, — doch kann ich ihn selbst gar nicht mehr abhalten, der mir schon seit lange über die Schultern sieht und schon zum zweitenmale fragt: Then, what do you write? — Bester, schreibe ich nur noch, wüßtest Du's!

Eusebius.

---

1) Er schrieb eine Ouverture zu diesem Stück von Shakspeare.

Museum.

Unter dieser Aufschrift erhielten wir vor Kurzem einige Beiträge der Davidsbündlerschaft mit der Anfrage: ob sie nicht eine Sammlung von Abgüssen interessanterer Köpfe in der Zeitschrift aufstellen und ihr obigen Namen beilegen dürfte, da sie fürchte, daß in den in die Mode gekommenen En-gros-Recensionen Manches übersehen würde: daß sie übrigens damit etwas Aristokratisches nicht im Sinne habe, solle die Redaction nur glauben 2c. Das Letzte bei Seite gelassen, antworteten wir: die Bündlerschaft sollte nur.

Die Redaction.

1.

Variationen für das Pianoforte von Adolph Henselt.

Werk 1.

Mit einiger Freundschaft mehr betrachte ich Dich oft, mein Florestan, daß Du mit gutem Griff aus der Schaar der Jüngeren die Besten herausfühltest und sie zuerst in die Welt, d. i. in die Zeitschrift einführtest als künftige Würden-, wo nicht Lorbeerträger. Sonderbar waren sie gerade von den verschiedensten Völkerschaften, so Chopin ein Pole, Berlioz ein Franzose, Bennett ein Engländer, Anderer, Geringerer nicht zu gedenken. Wann endlich, dachte ich da oft traurig, wird denn auch einmal ein Deutscher kommen! Und er ist gekommen, ein Prachtmensch, der Herz und Kopf auf der rechten Stelle hat, Adolph Henselt, und ich stimme der Davidsbündlerin Sara bei, daß sie ihn, den noch wenig Gehörten, ihn, der kaum Werk Eins hinter dem Rücken hat, gleich den Besten der jungen Künstlerschaft anreiht. Du weißst, Florestan, viel haben wir am Clavier zusammenstudirt, geschwelgt in Fingerübungen und Beethoven, besten Ton zu erlangen. Was ich aber Wohllaut, Klangzauber nenne, ist mir noch nie in einem höhern Grade vorgekommen, als in Henselt's Compositionen. Dieser Wohllaut ist aber nur der Wiederhall einer inneren Liebenswürdigkeit, die sich so offen und wahr ausspricht, wie man es in diesem verhüllten Larventanz der Zeit kaum mehr kennt. Letzteren Vorzug haben wohl auch andere junge

Künstler mit meinem gemein; sie kennen aber ihr Instrument nicht so genau, wissen ihre Gedanken nicht so reizend herauszustellen. Ich spreche hier nicht von den Variationen, in die man sich höchstens verlieben kann, ohne tiefer gepackt zu werden, was sie auch gar nicht wollen; aber bei manchen Menschen läßt sich, auch wenn sie noch erst wenig gesagt, ihr Bestes noch nicht gezeigt haben, gleich vorn herein auf ein schönes Herz, einen harmonisch gebildeten Geist schließen. Und dann hörte ich erst vor Kurzem von Clara Wieck, wie von einem Freunde des Componisten eine Menge kleiner Tonstücke, daß Einem vor Lust die Thränen in die Augen treten konnten, so unmittelbar griffen sie an das Herz. — Kann ich nun über solchen Tugenden eines Künstlergeistes auch nicht die tiefere Eigenthümlichkeit Anderer, wie den hochleidenschaftlichen Chopin vergessen, über Walter Scott nicht Lord Byron, so bleiben sie doch der Nachahmung, der innigsten Anerkennung in einer Zeit werth, wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wüstet und ein verblendeter Haufe ihm zujauchzt. Labt euch denn an den Aussichten, die dieser Künstler erschließt; die schöne Natur dringt endlich doch durch. Er aber möge sich seiner Bedeutung erfreuen, und fortfahren, mit seiner Kunst Freude und Glück unter den Menschen zu verbreiten.

Noch Eines. Es wurde neulich gefragt, ob Henselt nicht eine dem Prinzen Louis von Preußen verwandte Erscheinung wäre. Allerdings, aber sie fallen in umgekehrte Zeiten. Nimmt man von der Musik einen romantischen und classischen Charakter an, so war Prinz Louis der Romantiker der classischen Periode, während Henselt der Classiker einer romantischen Zeit ist; und insofern berühren sie sich.

Eusebius.

2.

Drei Impromptus für das Pianoforte von Stephen Heller.

Werk 7.

Damit aber mein Eusebius nicht etwa überschäume, wie ein hochgeschwungener Pokal, stell' ich ihm einen ebenso jungen deutschen Künstler gegenüber, Stephen Heller, der die Vorzüge seines Lieblings zwar nicht in so hohem Grade theilt, außerdem aber Vielseitigkeit der Erfindung, Phantasie und Witz die Fülle hat. Vor einigen Jahren

schon schrieb uns ein Unbekannter, er hätte gelesen, die Davidsbündlerschaft wolle sich auch elender Manuscripte annehmen. „Man kann" — hieß es in jenem Briefe weiter — „diesen Gedanken nicht dankbar genug anerkennen. Irgend ein hartes Verlegerherz oder ein Herz-Verleger kann durch gerechte Kritik solcher Manuscripte auf junge Talente aufmerksam gemacht, nach Verdienst, in seiner Härte bestärkt oder günstiger gestimmt werden. — In mir, verehrte Dbdler., sehen Sie Einen von den Vielen, die ihre Compositionen (soi-disant Werke) veröffentlicht wissen wollen, aber zugleich Einen von den Wenigen, die es nicht wünschen, um sich — gedruckt oder gestochen zu sehen, sondern deshalb, um sich beurtheilt zu hören, um Tadel, lehrreichen, oder Ermunterndes zu vernehmen" 2c. — Der ganze Brief verrieth einen hellen feinen Kopf, Naivetät und Bescheidenheit. Endlich kamen die Manuscripte, abermals mit einem Brief, aus dem ich mich folgender Stelle entsinne: „Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn ich mich Ihnen als einen ausgezeichneten Seher und seltenen — Hörer legitimire! Ich habe Beethoven, ich habe Schubert gesehen, oft gesehen und zwar in Wien, und die beste italienische Operngesellschaft dort und welche Zusammenstellung, — die Quartetten von Mozart und Beethoven von Schuppanzig 2c. spielen, und Beethoven's Symphonieen vom Wiener Orchester aufführen gehört. Im Ernste, verehrteste Bündlerschaft, bin ich kein seltener, beglückter Seher, kein vom Schicksal begünstigter Hörer?" Beste Freunde, — sagte ich meinen —, nach solchen Briefstellen ist nichts zu thun, als auf die Composition zuzufliegen und den Mann an der Wurzel kennen zu lernen, dessen Namen ein so fatales Widerspiel seines Inhabers.

Ich bin des Wortes „Romantiker" vom Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch — wollte ich unsern jungen Seher kurz tituliren, so hieß' ich ihn einen und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter Manche die Romantik suchen, ebenso wie von jenem groben hinkleckfenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Componist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegentheil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus. Dennoch fühlt man aber noch etwas im Hintergrund stehen beim Erfassen seiner Compositionen, ein eigenes anziehendes Zwielicht,

mehr morgenröthlich, das Einen die übrigens festen Gestalten in einem fremdartigen Schein sehen läßt; man kann so etwas niemals durch Worte scharf bezeichnen, durch ein Bild schon eher, und so möchte ich jenen geistigen Schein den Ringen vergleichen, die man im Morgenschauer an gewissen Tagen um die Schattenbilder mancher Köpfe bemerken will. Im Uebrigen hat er gar nichts Uebermenschliches als eine fühlende Seele in einem lebendigen Körper. Dabei führt er aber auch fein und sorgsam aus; seine Formen sind neu, phantastisch und frei; er hat keine Angst um das Fertigwerden, was immer ein Zeichen, daß viel da ist. Jenen harmonischen Wohllaut, der in der That bei Henselt so wohlthut, besitzt er nicht in dem Maaße; dagegen hat er mehr Geist, versteht er Contraste zu einer Einheit zu verschmelzen. Im Einzelnen stört mich Manches; er erstickt aber den Tadel durch eine geistreiche Wendung im Augenblick. Dies und Aehnliches zeichnet diesen meinen Liebling aus. Uebersehe ich auch die Dedication nicht! Das Zusammentreffen ist sonderbar; du erinnerst dich, Eusebius, wir hatten einmal etwas der Wina aus den „Flegeljahren" zugeeignet; die Dedication der Impromptus nennt auch eine Jean Paul'sche Himmelsgestalt, Liane v. Froulay, — wie wir denn überhaupt Manches gemein haben, welches Geständniß Niemand falsch deuten wolle; es liegt zu deutlich da. So empfehl' ich euch die Impromptus. Wahrhaftig, dieses Talent hat eine Zukunft vor sich. — Florestan.

3.

Soiréen für das Pianoforte von Clara Wieck.

Werk 6.

Auch ein weiblicher Kopf soll unser Museum schmücken, und überhaupt, wie könnte ich den heutigen Tag, als Vorfeier des morgenden, der einer geliebten Künstlerin das Leben gab, besser begehen, als daß ich mich gerade in eine ihrer Schöpfungen versenkte mit einigem Antheil. Sind sie doch einer so ausländischen Phantasie entsprungen, als daß hier die bloße Uebung ausreichte, diese seltsam verschlungenen Arabesken verfolgen zu können, — einem zu tief gegründeten Gemüthe, als daß man, wo das Bildliche, Gestaltenähnliche in ihren Compositionen mehr

in den Hintergrund tritt, das träumerische, in sich vertiefte Wesen auf einmal zu fassen vermöchte. Deshalb werden sie auch die Meisten eben- so rasch wieder weglegen, als sie sie in die Hand genommen; ja es ist zu glauben, daß ordentliche Preisakademieen den Soiréen unter hundert eingesandten andern nicht etwa den ersten Preis zuerkennen, sondern eben den letzten, so wenig schwimmen hier die Perlen und Lorbeerkränze auf der Fläche. Immerhin wär' ich auf das Urtheil der Akademisten mehr als je gespannt; denn eines Theils verrathen die Soiréen doch gewiß jedem ein so zartes überwallendes Leben, das vom leisesten Hauch bewegt zu werden scheint, und doch auch wieder einen Reichthum an ungewöhnlichen Mitteln, eine Macht, die heimlichern, tiefer spinnenden Fäden der Harmonie zu verwirren und auseinander zu legen, wie man es nur an erfahrenen Künstlern, an Männern gewohnt ist. Ueber das Erstere, die Jugend der Componistin, sind wir einig. Das Andere aber zu würdigen, muß man freilich wissen, wie sie, als Virtuosin schon, auf dem Höhenscheitel der Zeit steht, von wo aus ihr Nichts verborgen geblieben. Wo Sebastian Bach noch so tief eingräbt, daß das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven aus- greift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all' diesem weiß die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchen- klugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, daß Einem wohl bange werden könnte, wo dies Alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen mit meinen Gedanken hierüber; Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders, als man vermuthet. Aber daß man einer solchen wundersamen Erscheinung nicht gleichgültig zusehe, daß man ihr Schritt vor Schritt in ihrer geistigen Entwickelung nachfolge, wäre von Allen zu erwarten, die in unserer denkwürdigen Gegenwart nicht ein loses Durcheinander des Zufalls, sondern die natürliche, innige Verknüpfung verwandter Geister von Sonst und Jetzt erkennen.

Was erhält man also in diesen Soiréen? Was sprechen sie aus, wen gehen sie an, und sind sie ein Resultat, der Arbeit eines Meisters zu vergleichen? Sie erzählen uns denn viel von Musik, und wie diese die Schwärmerei der Poesie hinter sich läßt, und wie man glücklich im

Schmerz sein könne und traurig im Glück, — und sie gehören denen, die auch ohne Clavier selig sein können in Musik, denen das sehnsüchtige innere Singen das Herz sprengen möchte, allen, die in die geheimnißvolle Ordenssprache einer seltenen Künstlergattung schon eingeweiht sind. Endlich sind sie ein Resultat? Wie die Knospen sind sie's, ehe sie die Farbenflügel in offener Pracht auseinander treiben, zur Betrachtung fesselnd und bedeutend, wie Alles, was eine Zukunft in sich birgt. — Freilich, dies nun Alles von ihr selbst zu hören! Weiß man doch selbst nicht, wie Einem da oft geschieht! Kann man sich da oft kaum denken, wie so etwas mit Zeichen dargestellt, aufgeschrieben werden könne! Ist dies doch wieder eine ihr angehörige erstaunliche Kunst, über die sich ganze Bücher hören ließen! Ich sage „hören" und bin weise geworden. Unsern Davidsbündlerkräften mißtrauend, baten wir z. B. neulich einen guten Kenner, uns etwas über die Eigenthümlichkeit des Vortrags dieser Virtuosin für die Zeitschrift zu schreiben; er versprach es und nach zwei Seiten Abhandlung kam's richtig am Schluß: „es wäre wünschenswerth, einmal etwas Begründetes über die Virtuosität dieser Künstlerin zu erfahren" ꝛc. Wir wissen, woran er gescheitert ist, und weshalb wir auch hier abbrechen: es läßt sich eben nicht Jedes in Buchstaben bringen.

Am 12. September 1837.

Florestan und Eusebius.

4.

Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Werk 35.

Ein Sprudelkopf (er ist jetzt in Paris) definirte den Begriff „Fuge" meisthin so: „sie ist ein Tonstück, wo eine Stimme vor der andern ausreißt — (fuga a fugere) — und der Zuhörer vor allen", weshalb er auch, wenn dergleichen in Concerten vorkamen, laut zu sprechen und noch öfter zu schimpfen anfing. Im Grunde verstand er aber wenig von der Sache und glich nebenbei dem Fuchs in der Fabel, d. h. er konnte selbst keine machen, so sehr er's sich auch heim-

lich wünschte. Wie anders definiren freilich die, die's können, Cantoren, absolvirte Musikstudenten u. dgl. Nach diesen hat „Beethoven nie eine Fuge geschrieben, noch schreiben können, selbst Bach sich Freiheiten genommen, über die man nur die Achseln zucken könnte, die beste Anleitung gäbe allein Marpurg“ u. s. w. Endlich wie anders denken Andere, ich z. B., der ich stundenlang schwelgen kann in Beethoven'schen, in Bach'schen und Händel'schen, und deshalb immer behauptet, man könne, wässerige, laue, elende und zusammengeflickte ausgenommen, keine mehr machen heut zu Tage, bis mich endlich diese Mendelssohn'schen wieder in etwas beschwichtigt. Ordentliche Fugenmusterreiter täuschen sich indeß, wenn sie in ihnen einige von ihren alten herrlichen Künsten angebracht glauben, etwa imitationes per augmentationem duplicem, triplicem etc., oder cancricantes motu contrario etc., — ebenso aber auch die romantischen Ueberflieger, wenn sie ungeahnte Phönixvögel in ihnen zu finden hoffen, die sich hier losgerungen aus der Asche einer alten Form. Haben sie aber sonst Sinn für gesunde natürliche Musik, so bekommen sie darin hinlänglich. Ich will nicht blind loben und weiß recht gut, daß Bach noch ganz andere Fugen gemacht, ja gedichtet. Aber stände er jetzt aus dem Grabe auf, so würde er — erstens vielleicht etwas um sich wettern rechts und links über den Musikzustand im Allgemeinen; dann aber sich gewiß auch freuen, daß Einzelne wenigstens noch Blumen auf dem Felde ziehen, wo er so riesenarmige Eichenwälder angelegt. Mit einem Worte, die Fugen haben viel Sebastian'sches und könnten den scharfsichtigsten Redacteur irre machen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauserkännte, und hier und da jene kleinen, Mendelssohn eigenthümlichen Striche, die ihn unter Hunderten als Componisten verrathen. Mögen Redacteure das nun finden oder nicht, so bleibt doch gewiß, daß sie der Componist nicht zum Zeitvertreib geschrieben, sondern deshalb, um die Clavierspieler auf jene alte Meisterform wieder aufmerksam zu machen, sie wieder daran zu gewöhnen, und daß er dazu die rechten Mittel wählte, indem er alle jene unglücklichen, nichtsnützigen Satzkünsteleien und imitationes mied und mehr das Melodische der Cantilene vorherrschen ließ bei allem Festhalten an der Bach'schen Form, sieht ihm auch ganz ähnlich. Ob aber vielleicht auch nicht die letztere mit Nutzen umzugestalten, ohne daß dadurch der

Charakter der Fuge aufgelöst würde, ist eine Frage, an deren Antwort sich noch Mancher versuchen wird. Beethoven rüttelte schon daran, war aber anderweitig genug beschäftigt und schon zu hoch oben im Ausbau der Kuppeln so vieler anderer Dome begriffen, als daß er zur Grundsteinlegung eines neuen Fugengebäudes Zeit gefunden. Auch Reicha versuchte sich, dessen Schöpferkraft aber offenbar hinter der guten Absicht zurückblieb; doch sind seine oft curiosen Ideen nicht ganz zu übersehen. Jedenfalls bleibt immer die die beste Fuge, die das Publicum — etwa für einen Strauß'schen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen. So hielt einmal (in Wahrheit) ein übrigens nicht unleidlicher Musikkenner eine Bach'sche Fuge für eine Etude von Chopin — zur Ehre beider; so könnte man manchem Mädchen die letzte Partie einer, z. B. der zweiten, Mendelssohn'schen Fuge (an der ersten würden sie die Stimmeneintritte stutzig machen) für ein Lied ohne Worte ausgeben, und es müßte über die Anmuth und Weichheit der Gestalten den ceremoniellen Ort und den verabscheuten Namen vergessen, wo und unter dem sie ihm vorgestellt werden. Kurz, es sind nicht allein Fugen, mit dem Kopf und nach dem Recept gearbeitet, sondern Musikstücke, dem Geiste entsprungen und nach Dichterweise ausgeführt. Wie die Fuge aber ein ebenso glückliches Organ für das Würdige wie für das Muntere und Lustige abgibt, so enthält die Sammlung auch einige in jener kurzen, raschen Art, deren Bach so viele hingeworfen mit Meisterhand. Jeder wird sie herausfinden; diese namentlich verrathen den fertigen geistreichen Künstler, der mit den Fesseln wie mit Blumengewinden spielt. Von den Präludien noch zu sprechen, so stehen vielleicht die meisten, wie wohl auch viele Bach'sche, in keinem ursprünglichen Zusammenhange mit den Fugen und scheinen diesen erst später vorgehängt. Die Mehrzahl der Spieler wird sie den Fugen vorziehen, wie sie denn, auch einzeln gespielt, eine vollständige Wirkung hinterlassen; namentlich packt das erste gleich von Haus aus und reißt bis zum Schluß mit sich fort. Die andern sehe man selbst nach. Das Werk spricht für sich selbst, auch ohne den Namen des Componisten. Jeanquirit.

5.

12 Etuden für Pianoforte von Friedrich Chopin.

Werk 25. Zwei Hefte.

Wie dürfte denn dieser in unserm Museum fehlen, auf den wir so oft schon gedeutet wie auf einen seltenen Stern in später Nachtstunde! Wohin seine Bahn geht und führt, wie lange, wie glänzend noch, wer weiß es? So oft er sich aber zeigte, war's dasselbe tiefdunkele Glühen, derselbe Kern des Lichts, dieselbe Schärfe, daß ihn hätte ein Kind herausfinden müssen. Bei diesen Etuden kömmt mir noch zu Statten, daß ich sie meist von Chopin selbst gehört, und „sehr à la Chopin spielt er selbige", flüsterte mir Florestan dabei in's Ohr. Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, — und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles. Kein Wunder aber, daß uns gerade die Stücke die liebsten geworden, die wir von ihm gehört, und so sei denn vor Allem die erste in As dur erwähnt, mehr ein Gedicht als eine Etude. Man irrt aber, wenn man meint, er hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen; es war mehr ein Wogen des As dur-Accordes, vom Pedal hier und da von Neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonieen hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Accorden deutlicher hervor. Nach der Etude wird's Einem, wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte; reden ließ sich wenig darüber und loben gar nicht. Er kam alsbald zur andern in F moll, die zweite im Buch, ebenfalls eine, in der sich Einem seine Eigenthümlichkeit unvergeßlich einprägt, so reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe. Wiederum schön, aber weniger neu im Charakter als in der Figur, folgte die in F dur; hier galt es mehr, die Bravour zu zeigen, die liebenswürdigste, und wir mußten den Meister sehr darum rühmen... Doch wozu der beschreibenden Worte! Sind sie doch sämmtlich Zeichen der kühnen, ihm innewohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im Einzelnen nicht

ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend. Meine aufrichtigste Meinung indeß nicht zu verschweigen, so scheint mir allerdings das Totalgewicht der früheren großen Sammlung bedeutender. Es kann dies aber keinen Verdacht etwa auf eine Verringerung von Chopin's Kunstnatur oder auf ein Rückwärtsgekommensein abgeben, da diese jetzt erschienenen ziemlich alle mit jenen zugleich entstanden und nur einzelne, denen man auch ihre größere Meisterschaft ansieht, wie die erste in As und die letzte prachtvolle in Emoll, erst vor Kurzem. Daß unser Freund überhaupt aber jetzt wenig schafft und Werke größeren Umfangs gar nicht, ist leider auch wahr, und daran mag wohl das zerstreuende Paris einige Schuld haben. Nehmen wir indeß lieber an, daß es nach so vielen Stürmen in einer Künstlerbrust allerdings einiger Ruhe bedarf, und daß er dann vielleicht, neu gestärkt, den ferneren Sonnen zueilen wird, deren uns der Genius immer neue enthüllt. Eusebius.

Bericht an Jeanquirit in Augsburg

über

den letzten kunsthistorischen Ball beim Redacteur **.

Lies und staune, Geliebter! Der Redacteur der „neu'sten mus. Zeitschrift" pflegt nämlich alljährlich wenigstens einmal eine Art kunsthistorischen Balles zu geben: die Geladenen denken ihretwegen; der Fuchs lächelt aber ganz heimlich dazu, da er sich dadurch nur des verdrüßlichen Durchgehens der Tanzliteratur überheben, vielleicht auch des Eindrucks der Musik auf das Publicum um so sicherer sein will, — mit einem Worte, da er mit dem Feste Kritik, ja die lebendigste bezweckt. Du sollst den Patron noch kennen lernen. Zwar waren auch mir Gerüchte über die sonderbare wenig tanzliche Musik, die wir als feine Maschinen daselbst abschleifen müssen an den Füßen, zugekommen; indeß, wie dürfte ein junger Künstler solche Einladung ausschlagen? Wallfahrteten wir nicht im Gegentheil geschmückten Opferthieren gleich und schaarenweise in den Festsaal? Hat der Redacteur etwa keine Töchter, bei denen sich mit Vortheil zu insinuiren, — eine ungemein lang,

die viel recensiren soll in der „Neusten", und dann eine jüngere, eigentlich Malerin, die Unschuld selbst, — Mädchen, Jeanquirit, die ein grenzenloses Unheil über mich gebracht! Ueberhaupt aber wünschte ich dich an jenem Abend mehr als je her. Auf- und abwandelnde Componisten, zusehende schöne Mütter von Dilettantinnen, der ** sche Gesandte mit Schwester, Musikverleger in Röcken, ein Paar reiche Jüdinnen, an Säulen angelehnte Davidsbündler, — kurz nur mit Mühe konnte ich durch und zur Mitredactrice (Ambrosia heißt die Riesin), sie zur ersten Polonaise aufzuziehen. (Unten kannst du das Tanzprogramm lesen[1].) Viel sprachen wir zusammen, z. B. ich über das eigentliche Wesen der Polonaise, und wie wir uns auch darin als Deutsche zeigten, daß wir selbst im Tanz den verschiedenartigsten Völkern nachfußten, und daß Strauß in dieser Hinsicht (und vielleicht nur in dieser, schaltete Ambrosia ein) ein wahrer Heiland, und daß der letzte Tact der Polonaise mit seinem Schlußfall etwas Trauriges für mich habe u. dgl. Seit der Eroberung von Warschau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten mit einem Verdict — die armen Polen! seufzte sie, — meine Beda spielt Chopin nie ohne Thränen.. (Ich) Wie edel Sie fühlen, — und wie artig melodiös ist auch die Polonaise dieses neuen polnischen Componisten, die wir so eben tanzen. (Sie) In der That, das Trio spricht mich sehr an, aber wie sehr à la Chopin! — So hatte sie denn

---

1) **Tanzordnung.**

Erste Abtheilung.

Große pathetische Polonaise von J. Nowakowski. Werk 11.
Walzer von F. Chopin. Werk 12.
Vier Mazurken von J. Brzowsky. Werk 8.
Sechs vierhändige Walzer von C. H. Zöllner.
Große Polonaise von F. Ries. Werk 174.

*

In der Pause: Bolero von Chopin. Werk 19.

*

Zweite Abtheilung.

Drei vierhändige Polonaisen von C. Krägen. Werk 15.
Großer Bravourwalzer von Liszt. Werk 6.
Vier Mazurken von C. Wolff. Werk 5.
Zwei Polonaisen von Chopin. Werk 22.
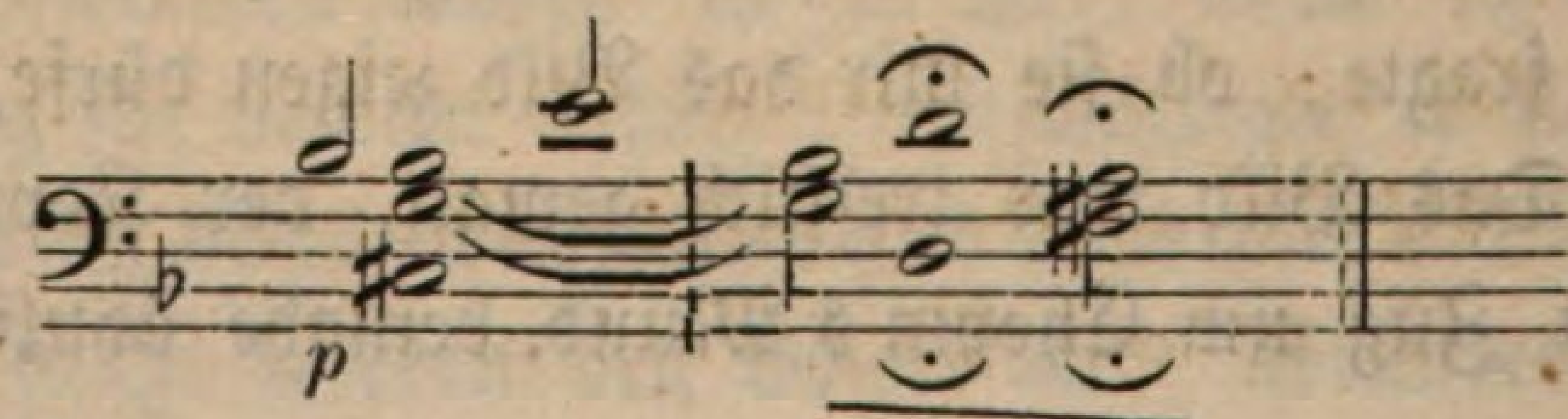
die romantische Schule zum zweitenmal bei den Haaren hergezogen, mich über solche zu erforschen. Mit aller Liebenswürdigkeit und Schlauheit verfuhr ich, vortheilhaftesten Eindruck für mich und künftige Werke aus dem Gespräche zu ziehen; immer lästiger wurde mir's aber, je mehr sie mich mit ihren liebesüchtigen Augen beschoß. Zum Glück endigte der Tanz. Kaum abgetreten rief sie mich zurück und flüsterte: „die letzte Polonaise von Chopin an so künstlerischer Hand zu feiern, würde mich" — mich glücklich machen, schloß ich mich verbeugend. Eine Schlacht war gewonnen, aber der Roman begann erst. Mein Nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopin'schen Walzer aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hocherröthend verweigert. Kurz, mit mir tanzte sie. Schwebte und jubelte ich aber je, in diesen Augenblicken war's. Zwar konnte ich nur einige „Ja" aus ihr hervorlocken, aber diese sprach sie so seelenvoll, so fein nüancirt in ihren verschiedenen Beziehungen, daß ich immer lauter fortschmetterte als Nachtigall. Beda, glaub' ich, schwiege eher, als daß sie ein widersprechendes Nein über ihre Lippen bringen könnte: um so unbegreiflicher, Jeanquirit, war mir der Korb an Euseb. Als uns nun Chopin's Körper- und Geisterhebender Walzer immer tiefer einhüllte in seine dunkeln Fluthen, und Beda immer schwermüthiger in das Gedränge blickte, lenkte ich das Gespräch leise auf Chopin selbst. Kaum, daß sie den Namen gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?" Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?" Ihre Gestalt ward immer hehrer. „Und haben ihn sprechen gehört?" Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, — schmiegte sie sich immer ängstlich freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. Im Grunde

aber, Jeanquirit, war ich dumm, und nichts als der Pinsel, der ihr das Bild ihres Heiligen erst recht kußnahe vor die Seele geführt, und wirklich dumm. „Bin ich kindisch", sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, — und holen will ich's Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, — und ja Niemandem etwas davon?" Bei den letzten Worten fühlte ich ihren Händedruck. Am Abschied bat ich sie noch um einen Tanz: „sie hätte keinen mehr als die letzte Chopin'sche Polonaise, und mit Freuden tanze sie mit mir". Erlaß mir, Bester, dir von meiner Langweile während der folgenden Tänze zu erzählen. Aber eine Entdeckung machte ich, die mich rächen soll an dem doppelzüngigen Redacteur und Ballgeber dieses Abends. Als ich nämlich in einem halberleuchteten Nebenzimmer auf- und abging, fiel mein Blick auf eine Stimmgabel und ein Blatt Papier. Zu meinem Erstaunen las ich darauf u. A.: „Mazurken von Brzowsky, — komisches, unklares, oft plattes Zeug, mehr Nasen- als Brusttöne, nicht ganz uninteressant. — Walzer von Zöllner, — etwas langweilig und untanzlich, aber fleißig und eben zu gut als Tanzmusik: scheinen von einem Organisten für Collegenhochzeiten geschrieben" u. s. w. — Das Blatt wieder hinlegend entfernte ich mich und sah bald durch eine Vorhangspalte, wie der Redacteur zurückkam, sich niedersetzend die Stimmgabel öfters vom Schlag zum Ohr führte und ruhig schrieb. War ein Tanztheil vorbei, husch öffnete er die Ballsaalthüre, wahrscheinlich die vox populi zu prüfen, schrieb weiter. Der Mann dauerte mich: er recensirte. Im besten Lauschen hielt mir auf einmal Jemand rücklings die Augen zu. Beinah' grob wurde ich, als ich im Scherzmacher einen flamändischen Fagottvirtuosen, einen Hrn. de Knapp hinter mir erkannte, — ein Gesicht, das wie das offene Feldgeschrei des Scandals aussieht, seiner Glatze, seines moralwidrigen Nasenwurfes nicht zu gedenken, ein elender Fingerirer, der mich haßt, weil ich ihn einmal in Brüssel von Weitem hören lassen, „ein Fagottkünstler, der nicht nebenbei Violine spiele wie Paganini, brauche sich vor mir ganz und gar nicht abzuarbeiten"; kurz, einen ganzen Shakspeare von Schimpfwörtern entdeck' ich in mir, wenn ich nur an ihn denke. „Verzeihung für meinen Scherz", entschuldigte er sich (er ist beiläufig Hausfreund im Redactionspallast und Ambrosia's Shawlträger), „aber Frl. Beda fängt so eben den Bolero an." Grundes genug, ihm den

Rücken zu kehren. Du kennst diese zarte liebetrunkene Composition, dies Bild von südlicher Gluth und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung, — und nun Beda mit schwärmerischer Lieblichkeit am Clavier, das Bild ihres Geliebten in und vielleicht am Herzen, mir, mir es zu zeigen.. Fort lief ich beim letzten Gedanken und hoffte nur noch von der letzten Polonaise. Die Begebenheiten drängen sich jetzt Schlag auf Schlag. Laß mich eilig über ein Paar Polonaisen hinweggehen (der Componist war selbst zugegen, ein etwas sachter, aber angenehmer Mann wie seine Polonaisen). Den Bravourwalzer von Liszt drosch Ambrosia mehr, als sie ihn verstand, und schwitzte sichtlich. „Nur mit Wuth könne man so ein Ungeheuer bezwingen", sagte ich ihr in's Ohr, „und sie thäte ganz gut, daß sie nicht schonte". Sie lächelte mich liebend an. Noch waren einige Mazurken übrig bis zum Tanz mit Beda, der über das Schicksal des Abends entscheiden sollte. Die schönen Melodieen dieser Tänze verfolgten mich, als ich mich zufällig wieder vor dem Vorhang befand, wohinter der Redacteur kreiste. Kaum hatte ich einige Augenblicke gelugt, als mir, gerade wie vorhin, Jemand die Augen zuhielt. Als ich abermals de Knapp hinter mir fand, sagte ich ihm: „einen Witz dürfe man kaum wiederholen, keinen aber gewiß niemals". Und da de Knapp nicht viel deutsch versteht, übersetzte ich es ihm flämisch noch einmal mit den Augen. „Entschuldigen Sie, mon cher", stotterte er, „aber Frl. Ambrosia warten zur Polonaise". Jetzt aber gewahrte ich erst meine schlimme Lage. War es denn nicht derselbe Tanz, den ich Beda versprochen? Andrerseits wie würde mir Ambrosia je verzeihen? Wird sie nicht die Liebespfeile, mit denen sie mich jetzt bestürmt, späterhin in kritische Aqua Toffana eintunken, mich heruntermachen nach Noten? Ein Blick auf Beda und ich ließ den Lorbeer fahren und griff ihre Hand zum Tanz. Freund, du weißst, viel vertrag' ich, Schmerzen wie Champagner, — aber sich in solcher Musik an solcher Seite zu ergehen, auf Strahlenfittigen mit solchem Mädchen durch's Blau zu schweben, — kaum hielt ich mich vor Schwindel. Wohl hütete ich mich auch, an Chopin zu erinnern, damit sie mich nicht wie einen Verbrecher aus der einsamen seligen Höhe herabstürze. Als sie mich aber fragte, ob sie mir das Bild zeigen dürfe, griff ich mechanisch zu. Das Bild war trefflich gemalt, der Kopf bis auf den revolutionären Zug um Chopin's Mund beinahe ähnlich, die Gestalt

eher etwas zu groß. Den Körper etwas zurückgebogen, bedeckte er sich das rechte Auge mit der Hand, das andere starrte kühn in das Dunkel: im Hintergrunde spielten Blitze und gaben dem Ganzen die Beleuchtung. „Gut", sagte ich, vielleicht etwas scharf, denn sie drang in mich, ob mich das Bild vielleicht an eine trübe Vergangenheit erinnere. „Nein", antwortete ich, „eher an die Zukunft". Hart und stumm schritt ich fort. Ambrosia, die ohne Tänzer neben de Knapp sitzend mit zuckenden Lippen zugesehen, entfernte sich eilig. Kurz darauf flüsterte de Knapp Beda'n etwas in's Ohr; sie ward bleich und entschuldigte sich, daß sie nicht weiter tanzen könne. Mein Befremden kannst du ermessen! Der Anblick de Knapp's gab mir aber meinen ganzen Humor wieder; ja, als er nach Beendigung des Balls nicht weit von mir gegen einen Dritten etwas von „unanständigem Benehmen gegen die Töchter des Hauses" fallen ließ, forderte ich ihn ohne Weiteres, natürlich auf Schuß. Denke dir aber, was ich von Eusebius höre, der mich mit geheimnißvollem Wesen in eine Nische zieht und erzählt: „an seinem Korb wäre ich Schuld; der Vater Redacteur hätte Beda'n ausdrücklich verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein drei Viertel Faust sei, vor dem sich zu hüten wie vor einer Liszt'schen Composition, — Beda uns aber wahrscheinlich unsrer großen Aehnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, — daher das plötzliche Abtreten Beda's, die von de Knapp nach dem Willen des Vaters vom wahren Bestand der Sache unterrichtet worden" &c. Und dieser Redacteur, dieser phantasielose Zopf, dessen kritisches Stimmgabelverfahren ich der Welt noch einmal aufdecken will, macht mir auf der Treppe noch den Antrag, daß ich ihm etwas für seine „Neuste" über die eben gehörten Tanzmusiken liefern möchte, versichert mir, daß er mich an sein Haus (an Ambrosia, der ein Mann fehlt, natürlich, da sie schon einer ist) zu ketten wünsche u. dgl. Jeanquirit, daß ich ihm etwas Dumpfes antwortete, wäre zu erwarten gewesen; daß ich aber Beda's wegen wie ein Lamm vor ihm stand und nichts sagte, beim Himmel, verzeihe ich mir nie. Und doch hat an Allem nur Chopin die Schuld.

Fl.



Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! — Nr. 37 der „Neusten" enthält eine Recension unsers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: — Componisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passiren lassen, ehe sie entstöpselten, — sollten nicht denken, daß, wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhingen, gleich Neunen daraus würden" ꝛc. —

NB. De Knapp hat sich in voriger Nacht aus dem Staube gemacht.

Aus den Büchern der Davidsbündler.

Der alte Hauptmann.

Als gestern der Sturm so wüthend an meine Fenster schlug und klagende Leiber durch die Lüfte zu tragen schien, kam mir recht zur Stunde dein Bild, alter poetischer Hauptmann, vor die Seele und ließ mich Alles draußen deinethalben vergessen.

Schon im Jahre 183* hatte sich, kaum wußten wir wie, in unserm Kreise auch eine schmächtige würdige Figur eingefunden. Niemand wußte seinen Namen, Niemand fragte, woher er kam, wohin er ging: der „alte Hauptmann" hieß er. Oft blieb er wochenlang aus, oft kam er täglich, wenn es Musik gab, setzte sich dann still, als würde er nicht gesehen, in eine Ecke, drückte den Kopf tief in die Hände und brachte dann über das, was eben gespielt war, die treffendsten tiefsinnigsten Gedanken vor. „Euseb", sagte ich, „es fehlt uns gerade ein Harfner aus W. Meister in unserm wildverschlungenen Leben, wie wär's, wir nähmen den alten Capitain dafür und ließen ihm sein Incognito."

Lange Zeit behielt er es auch. Doch, so wenig er über sich sprach, ja wie er auch jedem Gespräche über seine Verhältnisse sorgfältig auswich, so stellte sich nach allen Nachrichten so viel fest, daß er ein Hr. v. Breitenbach, ein aus *schen Diensten verabschiedeter Militair mit so viel Vermögen, als er gerade brauche, und so viel Liebe zu den Künstlern, daß er für sie auch Alles hingeben könnte. Wichtiger noch

war, daß er theils in Rom und London, theils auch in Paris und Petersburg gewesen, meistentheils zu Fuß, wo er die berühmtesten Musiker sich angesehen und gehört, daß er selbst Beethoven'sche Concerte zum Entzücken spiele, auch Spohr'sche für die Violine, die er auf seinen Wanderungen inwendig an den Rock angebunden immer bei sich hatte. Ueberdies male er alle seine Freunde in ein Album, lese Thucydides, treibe Mathematik, schreibe wundervolle Briefe rc.

An Allem war etwas wahr, wie wir uns bei genauerem Umgang überzeugten. Nur was die Musik betrifft, so konnten wir nie etwas von ihm zu hören bekommen, bis ihn endlich Florestan einmal zufällig belauscht hatte und, nach Hause gekommen, uns im Vertrauen sagte: „greulich spiel' er und habe ihn (Fl.) sehr um Verzeihung zu bitten für sein Lauschen. Es sei ihm dabei die Anekdote vom alten Zelter eingefallen, der eines Abends mit Chamisso durch die Straßen Berlins spazierend in einem Hause Clavier spielen gehört und zugehört, nach einer Weile aber Chamisso beim Arm genommen und gesagt: »Komm, der macht sich seine Musik selbst«." Und natürlich genug, daß ihm alle sichere Technik fehlte. Denn wie sein tiefpoetisches Auge alle Gründe und Höhen der Beethoven'schen Musik zu erreichen vermochte, so hatte er seine musikalischen Studien nicht etwa mit einem Lehrer und mit Tonleitern begonnen, sondern gleich mit dem Spohr'schen Concert, die Gesangsscene geheißen, und der letzten großen Bdur-Sonate von Beethoven. Man versicherte, daß er an diesen beiden Stücken schon gegen zehn Jahre lang studirt. Oft kam er auch freudig und meldete, „wie es nun bald ginge, wie ihm die Sonate gehorchen lernte und wie wir sie bald zu hören bekommen sollten", — manchmal aber auch niedergeschlagen, „daß er, oft schon auf dem Gipfel, wieder herunterstürze, und daß er doch nicht ablassen könne, von Neuem zu versuchen".

Sein praktisches Können mochte also mit einem Worte nicht hoch anzuschlagen sein, desto höher war es der Genuß, ihn Musik hören zu sehen. Keinem Menschen spielte ich lieber und schöner vor, als ihm. Sein Zuhören erhöhte; ich herrschte über ihn, führte ihn, wohin ich wollte, und dennoch kam es mir vor, als empfing' ich erst Alles von ihm. Wenn er dann mit einer leisen klaren Stimme zu sprechen anfing und über die hohe Würde der Kunst, so geschah es wie aus höherer Eingebung, so unpersönlich, dichterisch und wahr. Das Wort „Tadel" kannte er gar

nicht. Mußte er gezwungen etwas Unbedeutendes anhören, so sah man ihm an, daß es für ihn gar nicht existire; wie in einem Kind, das keine Sünde kennt, war in ihm der Sinn für Gemeines noch gar nicht erwacht.

So war er jahrelang bei uns aus- und eingegangen und immer wie ein überirdisches gutes Wesen aufgenommen worden, als er vor Kurzem länger als gewöhnlich außen blieb. Wir vermutheten ihn auf einer größern Fußreise, wie er deren zu jeder Jahreszeit machte, als wir eines Abends in den Zeitungen lesend seine Todesanzeige fanden. Eusebius machte hierauf folgende Grabschrift:

Unter diesen Blumen träum' ich, ein stilles Saitenspiel; selbst nicht spielend, werde ich unter den Händen derer, die mich verstehen, zum redenden Freund. Wanderer, eh' du von mir gehst, versuche mich. Je mehr Mühe du dir mit mir nimmst, je schönere Klänge ich dir zurückgeben will.

Symphonieen.

C. G. Müller, 3te Symphonie (in C moll). W. 12. — A. Hesse, 3te Symphonie (in H moll), zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet. W. 55. — F. Lachner, 3te Symphonie (in D moll), zu vier Händen für Pianoforte eingerichtet von V. Lachner. W. 41.

Ueber die Symphonie von C. G. Müller enthält die Zeitschrift bereits einen ausführlichen Aufsatz, den wir, da wir ihn auch jetzt als richtig befinden, nachzuschlagen bitten[1]; sie ist uns immer als sein freistes und eigenthümlichstes Werk erschienen, dem wir glückliche Nachfolger versprachen, bis jetzt umsonst, da der tüchtige Mann seitdem nichts wieder im Symphonieenfach geschrieben. Mit großem Unrecht; denn dies gerade scheint uns sein Terrain, aus dem er sich nicht verdrängen lassen sollte. Alles will Zeit — hier zumal, wo die häufige Namensverwechselung der Verbreitung des Werkes allerdings Eintrag thut. Also mit frischer Kraft wieder an eine neue Symphonie! —

1) Siehe Bd. I S. 65 ff.

Die dritte Symphonie von Hesse gleicht seinen andern Compositionen auf's Haar; man kann kaum faßlicher und logischer denken, als er. Eines löst ruhig und in bekannter Weise das Andere ab bis zur Hauptcadenz in der Mitte, wo es wieder vom Anfang mit der gewöhnlichen Modulationänderung angeht. An ein Vergleichen, etwa mit den Beethoven'schen Symphonieen, ist hier nicht einmal zu denken; der Componist lebt so in und von Spohr, daß man, was man sonst bei allen neuen Symphonieen, kaum einen Anklang an Beethoven nachweisen kann. Im Besitz so vieler äußeren Kunstmittel, an der kräftigen Orgel aufgewachsen und Meister darauf, — mit einem Worte, er muß sich mit aller Gewalt von der einseitigen Verehrung dieses Meisters losmachen, dem selbst gewiß die Selbstständigkeit seines Schülers als Componist über dessen Anhänglichkeit an eine Manier geht, aus der für die Symphonie kaum etwas zu gewinnen ist. Was hilft freilich alles äußerliche Anregen, wo ein starkes Selbstaufraffen, ein energisches Anpacken der Kunst einmal von einer andern Seite gefordert wird! Der Künstler ist uns aber in seiner deutschen gründlichen Natur zu werth, als daß wir ihn nicht darauf aufmerksam machen sollten. Er ist noch jung und gebe lieber eine Hesse'sche Ouverture, als drei Spohr-Hesse'sche Symphonieen; er muß aus diesem Gefühlseinerlei heraus, will er sich Platz in der Welt machen. —

Das Urtheil unserer Zeitschrift über Lachner's Preissymphonie hat dem sonst wohlwollenden „Wiener Musikalischen Anzeiger", der gerade den Schreiber jenes Artikels immer mit einer Auszeichnung behandelte, die er kaum verdiente, zu einem ordentlichen Ausfall auf unser Blatt Anlaß gegeben. Wäre er nicht anonym geschehen, so sollte darauf geantwortet werden; so aber, unserm Grundsatz gemäß, nicht. Nur dagegen verwahren wir uns in Kürze, als wären in jenem Bericht über die Aufführung in Leipzig die Wiener Kunstrichter geringschätzig angesprochen worden. Man schlage nur nach, ob er eine Sylbe mehr enthält, als was die Unparteilichkeit sagen kann, wo etwas, das es nicht verdient, ungebührlich erhoben wird. Was hilft da alles Berufen auf die Aufnahme in Wien, die übrigens nach andern Berichten nichts weniger als glänzend gewesen sein soll, was auf die in München, wo der Componist lebt und selbst dirigirt, alles Aufsteifen auf das Urtheil des Hrn. G. W. Fink, der immer vermittelt, — die

Symphonie bleibt dieselbe, wie sie Tausende und wie wir sie gefunden, und die Zukunft soll's zeigen. Dagegen loben wir uns diese dritte Symphonie, die, wie nach Jean Paul die Welt, zwar nicht die beste, aber doch eine sehr gute ist. Lachner's eigenthümliche Mischung zeigt sich zwar auch in ihr mit all' ihren Schwächen und Vorzügen, was die sichere Anlage, große Breite, die Ausführung in deutscher, Cantilene in italienischer Weise, die glänzende Instrumentation, die gewöhnlichen Rhythmen, den correcten Styl, die vielen Quintenzirkelgänge &c. anlangt, — indeß ist Alles in eine glückliche Uebereinstimmung gebracht, daß man immer in ruhiger Spannung gehalten wird, und das Ganze in einer höhern potenzirten Stimmung niedergeschrieben, so daß sie uns, was Schwung und Leben betrifft, das Beste däucht, was wir von Lachner kennen. Nur der letzte Satz ermattet an sich wie Andere, trotz aller äußerlichen Anstrengung. Daher kam es wohl auch, daß der Symphonie bei einer frühern Aufführung in Leipzig der Beifall ausblieb, den sie der ersten Sätze halber im meisten Bezug verdient. Denn das Adagio und namentlich die erste Partie des Scherzo kommen an Frische dem ersten Satz nicht allein gleich, sondern überbieten ihn selbst in vielen meisterhaften Zügen. Möge ihm Alles so gelingen und er immer das ausscheiden, von dem er sich als Künstler selbst gestehen muß, daß es seiner nicht würdig ist. Wir sind weit entfernt, sein Talent herabzusetzen, und wissen, wo wir Echtes sehen, kaum Worte, ihm Anerkennung zu verschaffen. Alles Andere aber kümmert uns nicht; wir meinen es aufrichtig mit der Kunst und haben es stets mit den Besten gehalten.

Musikfest in Zwickau.

Am 12ten Juli 1837.

„Bester Capell- und andrer Meister", sagte ich auf der Hinfahrt zum Fest, „hätt' ich doch nie gedacht, daß dieses kleine Zwickau trotz seiner alphabetischen Auszeichnung, eine der letzten Städte im Cannabich zu sein, beim Himmel vielleicht die sechste in der Welt ist, die den Paulus aufführt, und nicht etwa halb oder zwei Siebentel, wie Berlin, sondern ganz, wie es echten Zwickauern ziemlich". Und wie denn

die ganze Gegend heiter und gesprächig stimmt, so vollends Einen, der einige Augenblicke gewiß einmal ihr jüngster Bewohner war, d. h. der in selbiger Feststadt zu seiner Zeit geboren; daher man in diesen Zeilen vergebens auf scharfe Kritik passen mag, sondern auf die lindeste, hingebendste, die je ein Musikfest veranlaßt, was viel sagen will.

Die Aufführung geschah also zum Besten der Sanct Marienkirche, in der sie auch Statt fand. Eines der merkwürdigsten Gebäude in Sachsen, dunkel und etwas phantastisch von Aussehen, ist es wenn auch nicht im reinsten Styl gehalten, doch von einem nicht gemeinen Meister, theilweise von einem großartigen Sinn erdacht worden. Ein Schiff mit hohen sich in die Decke ausweitenden Säulen, ein großer Altarplatz mit Bildern von Lucas Cranach, auf dem das Orchester aufgerichtet war, rechts und links allerhand Gemälde und kirchliche Seltenheiten, vergoldete Schnitzarbeiten, alte aufbewahrte Fahnen aus Kriegszeiten, — Alles weniger überladen als vielleicht vernachlässigt und hier und da wohl mit mächtiger Spinnewebe überzogen, so daß eine Ausputzung und Verschönerung der Kirche an der rechten Zeit scheint. Wie aber der Ort, wo wir Musik hören, von größtem Einfluß auf Stimmung und Empfänglichkeit ist, so durfte ich das nicht unerwähnt lassen.

Viele Jahre liegen dazwischen von heute bis dahin, wo der Berichterstatter in der nämlichen Kirche eine Aufführung des „Weltgerichts" stehend accompagnirte am Clavier und er mitten im Getümmel der Instrumente keine Zeit hatte zu untersuchen, wie sich die Musik in diesen Hallen ausnähme; heute aber, kaum war der Choral begonnen, fiel ihm die ruhige wellenförmige Ausbreitung des Tones ganz besonders auf, und ich wüßte in Sachsen keine für Musik günstiger gebaute.

Der Hauptschmuck des Festes war Mad. Bünau, unter dem Namen Grabau wohl Allen bekannt. Vielleicht daß hauptsächlich ihre Gegenwart Mitwirkenden wie Zuhörern eine Theilnahme einflößte, ohne welche das Ganze weniger glücklich von Statten gegangen wäre. Ihr zur Seite war ihr Bruder, Hr. Grabau, Organist aus Förthen ohnweit Bremen, ein sehr gewandter Musiker, der die Tenorpartieen übernommen hatte, und Dlle. Pilsing, die letzten Winter zweite Concertsängerin in Leipzig. Den Paulus gab ein Dilettant, in die andern Partieen hatten sich ebenfalls angesehene Dilettanten und Dilettantinnen

getheilt. Dirigent war Hr. Cantor H. B. Schulze, der gute und sichere Tempo's angab und für die Mühe langen Einstudirens durch Aufmerksamkeit des gegen 200 starken Personals sich belohnt fühlen wird.

Was Mad. Bünau sang, war natürlich alles trefflich, namentlich die Arie „Jerusalem", die vom Componisten für sie wie besonders geschrieben scheint. Eine Stelle, die freilich auch mittelmäßig ausgeführt ihre Wirkung niemals verfehlen kann, die Musik nämlich bei den Worten: „Siehe, ich sehe den Himmel offen", kam so gut heraus wie irgend bei der Aufführung in Leipzig; ebenso der Chor: „Siehe, wir preisen selig die, die erduldet". Worin aber die Zwickauer der Leipziger völlig gleichkam, wenn nicht sie übertraf, das war im Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" mit seinen höchst feierlichen Zwischenspielen der Trompeten und Posaunen, wie denn der dortige Stadtmusikus seit Jahrzehnden im Rufe steht, die besten Messingbläser der Gegend gebildet zu haben. Dagegen hatte der Chor der Frauenstimmen, da wo die Stimme vom Himmel den Saul anredet, nicht die Wirkung, die von dieser eigenthümlich-schaurigen Musik zu erwarten war. Im Uebrigen waren die Chöre, sieht man von strengster Präcision und namentlich von Deutlichkeit der Aussprache ab, wohl eingeübt und immer auf dem Platze.

Vom Eindruck auf das Publicum zu reden, das aus ungefähr 700 Köpfen, meistens Fremden, bestand, so schienen besonders die einfachen Choräle zu ergreifen. Im Uebrigen kann man sich denken, daß viel von „Gelehrtheit der Musik, strengem Generalbaß" und endlich von der „großen Länge" die Rede war, in welchem letztern Punkt ihnen auch nicht gerade zu widersprechen, worüber zu reden aber an einen andern Ort gehört.

Nach dem Schluß, Abends 7 Uhr, holte der Dirigent Mendelssohn's Bild aus seiner nahen Wohnung, das schnell von Hand zu Hand ging, und man gedachte des Meisters mit den höchsten Lobsprüchen.

Kirchenaufführung in Leipzig.

Am 26sten Juli 1837.

Das Concert, das Hr. MD. Pohlenz vergangenen Sonntag zu einem milden Zweck in der Thomaskirche veranstaltet hatte, war durch Wahl, Besetzung und Ausführung der Compositionen eines der vorzüglichsten. Die Ouverture zur Tauris'schen Iphigenie fing an und mag sich in der Kirche wohl prächtiger als irgendwo ausnehmen; sie ist urkräftig und wirkt ewig gleich. Eine Arie aus der Schöpfung folgte, die bekannte des Engel Gabriel „Auf starkem Fittig", so vollkommen schön gesungen, daß sich weiter gar nichts darüber sagen läßt. Hr. Concertmeister David spielte hierauf einen ersten Satz eines neuen Concerts in H moll auch daß sich darüber nichts sagen läßt, bis auf einige neckische Figuren der Flöten, die mehr in den Concertsaal gehören. Hätte es mit dem Concert keine Eile gehabt, so hätten wir vielleicht ein Bach'sches Violinconcert zu hören bekommen. Bittgesang, Terzett und Schlußchor aus den „Jahreszeiten" von Haydn schlossen den ersten Theil; eine Fülle von Musik. — Mit ganz besonderem Dank gegen den Dirigenten müssen wir aber die Aufführung der neuesten Messe von Cherubini erwähnen, eines der Werke, von denen der Buchstabe auch nicht einen entfernten Begriff beibringen kann. Nenne man es hochkirchlich, wundersam, so sind dies noch alles keine rechten Worte für den Eindruck, den es im Ganzen, aber besonders in einzelnen wie aus den Wolken klingenden Stellen macht, wo es Einen schaurig überläuft; ja was selbst weltlich, curios, beinahe bühnenartig klingt, gehört wie der Weihrauch zum katholischen Ceremoniell und wirkt auf die Phantasie, daß man den ganzen Pomp eines solchen Gottesdienstes vor sich zu haben glaubt. An harmonischer Kunst übertrifft die Messe sogar sein Requiem in C moll, obgleich dies in anderer Beziehung ohne Gleichen in der Welt dasteht. Des Merkwürdigen und Mächtigen enthält aber, wie gesagt, auch die Messe so viel, daß man sich alles Einzelne nur mit der Partitur, die ich leider noch nicht erlangt, wieder vergegenwärtigen könnte. Wie der einzelne Künstler seine „schönen Tage" hat, wo ihm nichts mißlingt, so auch die Masse; und wie an demselben Morgen kein Flecken den blauen Himmel draußen

störte, war auch der Vortrag der Messe klar und schön. Den An- und Ausführenden gebührt daher der lebhafteste Dank für den milden und künstlerischen Zweck, den sie diesmal in seltener Vereinigung erreicht haben. —

Lied und Gesang.

Esther, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen von L. Giesebrecht, für eine Singstimme mit Pianoforte componirt von C. Löwe.

Werk 52.

König Casimir von Polen verlangt die schöne Jüdin Esther zur Buhlin. Sie ergibt sich ihm unter der Bedingung, daß ihrem aus Ungarn vertriebenen Volke Schutz in seinem Lande zugesichert werde, dagegen sie ihren Erstgebornen christlich taufen lassen muß. Später sterben der König und das Kind. Die Mutter wird aus dem königlichen Schloß gewiesen. Ihr Kind liegt auf dem Christen-Kirchhof.

Dies der Inhalt des Gedichts, das man neu und natürlich erfunden nennen muß, wenn es sich auch erst nach öfterem Lesen in seinen einzelnen Theilen vor uns entfaltet. Namentlich schwankt man bei den ersten Versen, wem sie in den Mund zu legen, — ob dem Königssohne, der noch nicht zum Thron gelangt ist, oder irgend wem. Wie viel musikalische Elemente die Handlung übrigens in sich begreift, sieht Jeder; ein übermüthiger Herrscher und ein gedrücktes Volk, ein großer König und eine schöne Jüdin, der Schmerz der Mutter und die Aufopferung für ihr Volk: Gegensätze, wie sie die Musik wiederzugeben und wie sie, ihrem Charakter nach, Niemand besser als gerade Löwe zu einem Gemälde zu vereinen vermag.

Jedes der Lieder hat seinen besondern Ton. Im ersten heimliches Sehen, feurige Liebeserklärung, Abwehren der Jüdin: „Christ, deine Liebesworte brennen mir in die Seele heiß und scharf; Von Israel sollt' ich mich trennen, das Gott erwählt, das Gott verwarf?" Fast Alles A moll, wenig C dur.

Im zweiten Abschnitt Verlangen des Königs nach Esther, drohender Ton, da sie jenen ausschlägt, drohendere Wiederholung. F dur geht

nach Moll. Endlich entschließt sie sich: „doch, König, nur um hohes Pfand, um der Hebräer Heil und Leben und um dein halbes Polenland". Die Musik ist leidenschaftlich, fast theatralisch.

Im dritten Liede erst Ergebung Esthers und Trost im Heil, das sie über ihr Volk gebracht; dann Schmerz über ihren Erstgebornen: „Wohin, wohin? die Priester kommen, die Taufe hat sein Haupt genetzt". Das folgende Motiv erinnert an eines aus dem zweiten Abschnitt.

Im vierten Liede Freude Esthers an ihren Zwillingstöchtern, die man ihr gelassen, mit eigenthümlicher Begleitung. Meldung vom Tode ihres Sohnes: „Gott Abrahams, du hast gegeben, was du genommen hast, ist dein". Prächtige Accorde, die sich in ein Glockengeläute verlieren. Der Marschall sagt den Tod des Königs an. Sie wird fortgewiesen: „Kommt, Kinder, kommt zu unserm Volke, die Judengasse nimmt uns auf". Der Rückblick auf den Anfang des Ganzen hebt sich in der Musik zart hervor.

Im letzten Liede reiches A dur. Israel ist wohlhabend worden: „Auch meine Zwillingstöchter stehen wie Lilien Gottes aufgeblüht: doch muß ich still im Leide gehen", spricht Esther. Die Musik kehrt in das ursprüngliche A moll zurück: „das weiße Kreuz das ist das Zeichen, da find' ich meines Sohnes Grab. Hier ist es still, hier möcht' ich weinen" 2c. Und der Vorhang rollt leise über die einsame Scene.

Der Gott und die Bajadere, von Goethe. — Ritter Toggenburg, von Schiller. — Die Braut von Korinth, von Goethe. — Sieben Gedichte aus den Bildern des Orients und der Frithiofssage. — Hymne, von Rellstab. — Drei Gesänge, von Goethe. Sämmtlich comp. für eine Singst. mit Pfte. von Bernhard Klein.

Heft 1—6 der nachgelassenen Balladen und Gesänge.

Wenn Löwe fast jedes Wort des Gedichtes charakteristisch ausmalt in der Musik, so zeichnet B. Klein seinen Gegenstand, gleichviel welcher es sei, nur in den nöthigsten Umrissen hin, in einer Einfachheit, die oft unglaublich wirkt, oft aber auch beengend und quälend. Einfachheit macht das Kunstwerk noch nicht und kann unter Umständen ebenso

tadelnswerth sein, als das Entgegengesetzte, Ueberladung; der gesunde Meister aber nutzt alle Mittel mit Wahl zur rechten Zeit. So mag der Gott und die Bajadere, dieses schön-menschlichste aller Gedichte, was dessen ruhige, großartige Stellen betrifft, kaum würdiger aufgefaßt werden, als es B. Klein gelungen ist. Wo die Dichtung aber sinnlicher, malerischer, indischer wird, bleibt die Musik meistens zu ungefällig zurück; man will dann mehr, weichen fleischigen Ton; im gleichen Grad, wie hier Franz Schubert, Löwe und viele der Neueren oft zu materiell auftragen, thut es Klein zu wenig, und, wo er gezwungen es möchte, ohne Freiheit und Lust. Denke man sich nur an manchen Stellen die bedeutenden Worte weg und man findet oft fast nichts als allgemeine Harmonieen, gewöhnliche Rhythmen und Melodieen. Diese Hartnäckigkeit, mit der wir in Klein's Compositionen alle materiellen Mittel vernachlässigt sehen, bei Seite gelassen, empfängt man, wie wir versichern können, in den beiden Goethe'schen Balladen zwei höchst edle ihres Schöpfers würdige Dichtungen, an denen sich der Componist sichtlich selbst gelabt haben mag. Und wenn er vom Genie, das Höhe und Tiefe zugleich, nur einen Theil an der letztern hat, so erhebt er sich namentlich am Schluß von Mahadöh, gleich wie der Gott mit der Bajadere selbst, daß man der seligen Erscheinung, die sich mit dem Aether vereint, noch lange und tiefergriffen nachschaut.

Ebenso schmucklos und ruhig wird uns die Geschichte vom Toggenburg erzählt: einzelne Stellen stehen sogar still. Um zu wirken, bedarf die Musik der Belebung durch zarteste Declamation, wie sie dem Vortrage B. Klein's so eigen gewesen sein soll. Die Musik an sich bietet nichts Besonderes.

Unter den sieben Gesängen zeichnet sich der fünfte durch den unvollkommenen Schluß aus: ein Hindeuten auf etwas Zukünftiges, wie es das Gedicht ausspricht. Von den orientalischen Bildern von Stieglitz verlangte ich mehr Reiz, Wärme, Neuheit, dagegen die starren Tegner'schen Sagen um so eigner anklingen werden.

Die Hymne von Rellstab beginnt der Componist in G moll und schließt in As dur, gleich als ob, wie in dem Gedicht, die Stimmung eine höhere würde. Im Uebrigen war das Gedicht kaum zu verfehlen, aber auch nicht tiefer aufzufassen.

In den letztangeführten Goethe'schen Liedern scheinen mir das

zweite und noch mehr das letzte vortrefflich, dagegen ich in Mignon's Lied „Kennst du das Land", wenn nicht die schmerzliche Innigkeit, doch alle Grazie vermisse, die uns aus den Worten wie aus einem himmlischen Gesichte entgegenströmt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Heinrich Marschner.

Werk 90.

Bilder sind es, die du hier empfängst, lieber Leser, — Bilder in silbernen und goldenen Rahmen, darauf du die Liebesgeschichte zwischen Rose und Nachtigall sehen kannst, oder Hafis seligschauende Gestalt, oder ziehende Carawanen, oder schnaubende Maurenrosse. Schon die Gedichte wie aus einem morgenländischen Quell über Ananasfrüchte hinfließend, und der Sänger fing die Fluth in köstlichen Schalen auf! Erlabe sich Jeder an solcher Musik, an solchem Doppelleben in Sprache und Musik; hier lebt und flüstert Alles, fühlt sich jede Sylbe, jeder Ton; zwei Meister begegneten und verstanden sich. Im ersten Liede stehst du vor Fitnes Zelt in liebeglühender Erwartung. Im zweiten loosen die Husseiniten, „wer Turans Mörder sich dürfte rühmen"; im dritten wird Jussuff Turan rächen. Dann will Fitne den erschlagenen Geliebten mit ihren Küssen erwecken, — ein Gesang so schmerzlich, so wahr; die Töne sind wie fallende Thränen. Im fünften aber steht Maisuna am Brunnen und harrt auf den Geliebten, — und wie sie seines Besitzes gewiß ist, so gibt es auch die Musik fest, mild, dabei immer orientalisch wieder. So scheint sich, wo man nur aufschlägt, Reiz, Frische, Eigenthümlichkeit und Schönheit dieser Lieder nach allen Seiten hin zu steigern, daß ich nicht weiß, welchem einzelnen der Preis gebühre. Ehre also dem Meister!

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte: Worte von G. Keil, Musik von Ferdinand Stegmayer.

Werk 13.

Das ausländische Gesinge aus dem Feld zu schlagen und die Liebe des Volkes zur wahren, d. h. zu der Musik, die natürliche, tiefe und klare Empfindungen kunstgemäß ausspricht, wiederum zu beleben, bedarf es vor Allem der Pflege und Schützung unsers guten deutschen Liedes. Wie wenig es uns überhaupt an Liedern fehlt, weiß Jeder; man könnte ganz Deutschland alljährlich damit überbauen. In dieser Unzahl aber nichts zu übersehen, wer vermöchte das und wie Vieles des Bescheidenen mag hier verborgen geblieben sein! Sei hiermit also der Lieder von Stegmayer gedacht, die, wie sie aus einem innigen Herzen kommen, diesen Ursprung nirgends in ihrer Wirkung verfehlen können. Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche trauliche Lieder machen. Dazu singen sie sich, so zu sagen, von selbst; nichts was da aufhielte oder in ein gelehrtes Erstaunen setzen wollte. Gedanken eines Glücklich-Liebenden, Seligkeit des Kusses, ein Lied in der Nacht, eines im Frühling, eines der Spinnerin, zuletzt ein deliciöses Ständchen, Alles in hübschen Worten, von der Musik belebt und verschönt. Ebenso hält sich die Begleitung wie vom alten Triolenschlendrian, so von ultraromanesker Malerei frei und tritt, je nach den Worten, zurück oder mehr vor. Im letzten Lied, das ich eben deliciös nannte, fällt nur der plötzliche Rückgang in die anfängliche Tonart am Schluß auf; es hätte gewiß viel bedeutsamer in Des dur geschlossen. Unwillkührlich schlägt man aber auf der letzten Seite um, ob nicht noch mehr Lieder kommen; mit andern Worten, wir bitten um viele noch.

Sechs Gedichte aus Wilhelm Meister von Goethe, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. comp. von Joseph Klein.

Das Schloß am Meere und der Wirthin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. comp. von Joseph Klein.

Soll ich es gleich gestehen, so scheint es mir, als ob sich der Componist noch zu sehr vor seinem Gedichte, als ob er ihm wehe zu

thun fürchte, wenn er es zu feurig anfaßte; daher überall Pausen, Stockungen, Verlegenheiten. Das Gedicht soll aber dem Sänger wie eine Braut im Arme liegen, frei, glücklich und ganz. Dann klingt's wie aus himmlischer Ferne. Sind aber noch formelle Rücksichten zu nehmen oder fehlt es gar an Sympathie, so kömmt nichts Beglückendes zu Stand, was es doch sein soll. Dieses Eckige im Einzelnen, das dem Eindruck des oft gründlich aufgefaßten Ganzen in den obigen Gesängen überall im Wege steht, wird noch durch den Uebelstand vermehrt, daß der Componist in kleinen zwölf Zeilen kurzen Liedchen zu oft den Tact wechselt. Wozu solche Maßregeln? Folgt denn etwa in den Wilhelm Meister-Liedern ein Hexameter nach einer dreifüßigen Jambuszeile und ist's nicht vielmehr der regelmäßigste Pulsschlag eines Dichterherzens, wie es freilich nur eines auf der Welt gegeben hat? Sodann beleidigt mich, daß im „Kennst du das Land" das ausdrucksvolle „dahin" von den meisten Componisten so leicht, wie ein Sechszehntel genommen wird. Gewiß soll es nicht, wie z. B. in der Jessonda, gewiß aber inniger und bedeutender accentuirt werden, als man es in den meisten der bekannten Compositionen findet. Was aber noch schlimmer, überhaupt kenne ich, die Beethoven'sche Composition ausgenommen, keine einzige dieses Liedes, die nur im Mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleich käme. Ob man es durchcomponiren müsse oder nicht, ist eins; laßt es euch von Beethoven sagen, wo er seine Musik her bekommen. Unter den übrigen Liedern aus W. Meister scheinen mir das zweite und fünfte die bedeutendsten, dagegen ich Philinens Lied für mißlungen halte.

Die beiden sinnverwandten Uhland'schen Balladen sind wohl angelegt und enthalten einzelne schöne Stellen. In der zweiten wagt der Componist einen Kampf mit Löwe. Der Gedanke, das Lied mit dem Gaudeamus igitur anfangen zu lassen, wäre zu loben, wenn es nicht der Declamation der Worte hier und da im Wege stünde. Die erste Hälfte der Antwort der Wirthin gefällt mir durchaus, die zweite scheint mir unpassend. Wahrer Schmerz schreit nicht, selbst bei niederen Menschen nicht. Um wie viel zarter hätte Hr. Klein die zweite Hälfte wie die erste, nur in Es moll, singen lassen können. So ist auch, dem Ausdruck des Gedichtes entgegen, der Schmerz des ersten Burschen viel tiefer in der Musik, als der der Uebrigen. Löwe hat uns hier ein

Meisterstück geliefert, wie denn das Vergleichen der beiden Compositionen viel Lehrreiches und Anziehendes darbieten muß.

Vier Gesänge für Baß oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte von H. Triest.

Werk 1.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von H. Triest.

Werk 2.

Und wie man einem jungen Componisten über sein Opus 1 nichts Erfreulicheres sagen kann, als daß es von Talent zeuge, so soll Hr. Triest gleich vorn herein dies Schönste erfahren. Vieles freilich fehlt, namentlich den Liedern unter Werk 2, zur Vollendung; einige scheinen mir auch, wenn nicht des Druckes nicht unwerth, doch im Verhältniß zu den Ansprüchen, die man der Kraft des Verfassers stellen kann, zu unbedeutend, als daß ich sie veröffentlicht hätte. Zu den verfehlten rechne ich Nr. 4, „Auf der Reise", deren Musik fast durchaus gegen den Sinn der Worte anstrebt, namentlich in der sich viermal wiederholenden steigenden Sexte, — zu den mißlungenen das „Sehnen" von Heine, für dessen tiefen wunden Schmerz die Musik noch ganz andere Zeichen besitzt, — zu den unbedeutenden endlich das „Thal" und „Engelstöne", in welchem letzteren ich auch die übel angebrachte Malerei des Nachtigallenschlags wegwünschte, oder, bestünde der Componist durchaus auf Täuschung, sie wenigstens in das begleitende Pianoforte gelegt hätte. Was außer diesen Liedern übrig bleibt, verdient Lob; am bedeutendsten heben sich der erste und dritte Sang in Werk 1 hervor, was um so bemerkenswerther ist, da sie sich gerade in einer Sphäre bewegen, in der Löwe so Einziges geschaffen, — aber auch um so natürlicher, da sich der Componist auf dem Titel einen Schüler von Löwe nennt. Auch das „Lied der Gefangenen" von Uhland gefällt mir bis auf eine kleine harmonische Steifheit am Schluß hin gar wohl; das Lied schließt im Gesange mit einer scharfen Dissonanz. Möge sie dem Verfasser in spätern Compositionen zur reinsten Blüthe aufgegangen sein.

Vier Lieder von Lord Byron, mit deutschem und englischem Text, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Ferdinand Ries.

Werk 179.

Sechs böhmische Lieder von W. Hanka (mit deutscher Uebersetzung von Swoboda) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von W. J. Tomaschek.

Werk 71.

Mit großer Theilnahme nahm ich die beiden Hefte zur Hand. Stimmt es doch zu allerhand freudigen und wehmüthigen Betrachtungen, zwei anerkannte Meister in ihren älteren Tagen noch einmal leichte Lieder singen zu hören: zu freudigen — denn wir wissen sie noch am Leben und wirkend: zu wehmüthigen Bildern — denn jeder Abend „mit seinen langen Schatten, die nach Osten zeigen", weckt ja welche. Ob man nach diesen späten Nachkömmlingen auf das frühere Kunstschaffen dieser Componisten schließen dürfte? Im heutigen Fall beinahe. Die Lieder von Tomaschek sind heiter, lebenslustig, beinahe verliebt: die Texte, die er sich wählte, naive Liebeslieder, die von Nachtigallen, blauen Augen, Veilchen handeln: — die von Ries dagegen düster, unzufrieden, Lord Byron'scher Weltansicht, — beide Hefte durchaus einfach, aus dem Ganzen gearbeitet, meisterlich, im Einzelnen schön.

Für Pianoforte.

Sechs Lieder ohne Worte von F. Mendelssohn Bartholdy.

Drittes Heft. Werk 38.

Wir schicken dem Hefte getrost eine Anzeige ohne Worte nach. Ueber einen Rosenbusch, der ringsum blüht und duftet, über ein Auge, das glücklich in den Mond aufsieht, kann Niemand in Zweifel sein, daß es so ist. Von den ältern Liedern unterscheiden sich diese jüngsten nur wenig und stehen, wie jene, zwischen Gemälde und Gedicht, daß sich leicht Farben und Worte unterlegen lassen, spräche die Musik nicht hinlänglich für sich. Wenn sie nun sämmtlich Kinder einer blühenden Phantasie, so geschieht es doch wohl der treusten Mutter, daß sie bewußt

oder unbewußt eines oder das andere bevorzugt, und daß es Andere merken. So möchte ich glauben, das zweite Lied und dann das Duett am Schlusse seien auch die Lieblinge des Dichters, dann auch das fünfte, das leidenschaftlicher ist, wenn man so von den selteneren Wallungen eines schönen Herzens sagen kann. Am wenigsten gefällt mir das vierte, obgleich es gerade das behaglichste, aber mehr prosaischer Natur, mehr wie auf weichen Kissen, als wie draußen unter Blüthen und Nachtigallen ausruht. Beim „Duett" ist es mir nicht recht, daß diese reiche deutsche Sprache kein Wort hat, um so etwas ungeziert auszudrücken; Liebende sind es aber, die hier reden, leise, traulich und sicher.

Kammermusik.

Duo's.

Der gütige Leser erhält mit dem Folgenden den Anfang einer Uebersicht der neuerschienenen Kammermusik. Zu bedauern ist freilich, daß Redactionen nicht zugleich Könige, die nur zu winken brauchen nach einer Capelle und nicht nöthig haben, die Stimmen im Kreise um sich zu legen und das Beste, Alles sich herauszusuchen. Wenn Schreiber dieses also deshalb Manches im Detail übersehen hat, so spricht er bei denen, welchen es geschehen, im Voraus um Nachsicht an, wie sie auf seine rechnen können, sollten sie z. B. ein Beethoven'sches Bdur-Trio u. dgl. geschrieben haben. Wir fangen mit den Duo's an.

Fr. Kücken, zwei Duo's in Sonatenform für Pianoforte und concertirende Violine (oder Violoncello oder Flöte). W. 13. — M. Hauptmann, drei Sonaten für Pianoforte und Violine. W. 23. — J. P. E. Hartmann, große concertirende Sonate für Pianoforte und Violine. W. 8. — Joseph Genischta, große Sonate für Pianoforte und Violoncello (oder Violine). W. 7.

Hr. Kücken ist, seinen Duo's nach, ein glatter, freundlicher junger Mann, dem man nichts anhaben kann, und schüttelt's aus den Fingern. In Leichtigkeit der Form und Melodie streifen die Sonaten an Reißiger's Compositionen in dieser Art, der indessen bei Weitem besser erfindet und mehr auswählt. Die Form ist eine alte gewöhnliche:

Cdur, Gdur, ein wenig Amoll, Cdur; die Melodie hält sich zwischen deutscher Prosa und Bellini'scher Weichlichkeit; namentlich klingen im ersten Satz in Nr. 2 die weltberühmten Triolen aus dem Montecchi-Finale doch zu mächtig hindurch. Dem Scherzo fehlt alle Feinheit des Witzes, dagegen er sich im sogenannten »à la Russe« mit Geschick und Natürlichkeit auszudrücken versteht. Die Octaven auf S. 11 Syst. 4 sind gehörige und hoffentlich Druckfehler. Zusammengenommen: die Sonaten werden jungen Talenten weder viel nützen noch schaden, jedenfalls sie unterhalten.

Bei den drei folgenden Sonaten befinde ich mich in einiger Verlegenheit, weil ihr Componist früher einige Sonaten für Clavier und Violine geschrieben, mit denen sich die neuern, meiner Meinung nach, nicht wohl messen können. Liebt Jemand Reinheit und Unverfälschtheit der Gedanken, so glaube man es vom Referenten. Weist aber Jemand auch Alles zurück, was die Sache etwas interessanter machen könnte, so darf es ihn nicht wundern, wenn man sich eben weniger dafür interessirt. Das Genie kann der Schönheitsmittel entbehren, das Talent benutze sie aber alle. Es ist jene Simplicität ein trockener Seitenweg, zur ursprünglichen Classicität der Haydn-Mozart'schen Periode zurückzugelangen. An dem größern Reichthum der Mittel der neuern Zeit liegt es aber sicher nicht, daß keine jenen ähnliche Meister entstehen, wohl aber an deren falscher Benutzung, und dann an hundert anderen Ursachen; vorzüglich muß man gleich als Mozart auf die Welt kommen. So finden wir denn hier die Sonate, wie das Instrument, in ältester Weise behandelt, und ist die Composition freilich deshalb so leicht worden, daß sie leidliche Spieler vom Blatt verstehen. Wollte der Componist aber überhaupt zur Bildung mittlerer Geister schreiben, so hätte er lieber Sonatinen geschrieben, die weniger Raum eingenommen und dasselbe genützt haben würden. Dies Alles hindert aber nicht zu erklären, daß die Sonaten viel gute Musik enthalten. Es ist etwas Ausgelerntes, was man überall gewahren kann, es ist der ruhige Fluß der Formen, bewegt er sich auch in einem breiten und nicht zu tiefen Bette, die Sicherheit der Erfindung, sangbare, natürliche Melodie, äußerste Correctheit, die sich nur einmal (Sonate 2, S. 11, vorletzter Tact) eine kleine Kühnheit erlaubt. Die schwungvollste unter den drei Nummern scheint mir die dritte, namentlich in der Mitte des letzten

Satzes; auch das Andante dieser Nummer nimmt mehr für sich ein. Wäre es, daß diese Zeilen den tüchtigen Künstler aus einer zu stoischen Gleichgültigkeit gegen den Zeitumschwung rissen und er sich an ergiebigen Lebens- und Kunstquellen Kraft zu neuen Werken hole: Kenntnisse, Bildung besitzt er genug.

Die Sonate des Hrn. Hartmann ist eine Arbeit, die Einem Freude bereitet; sie hat nichts Außerordentliches, aber Ordentliches immer; alle Kräfte wirken in einer natürlichen Spannung, daß man sich bis zum Ende angezogen fühlt, ja das Interesse wächst von Satz zu Satz und auf den letzten Seiten geht es einmal recht muthig und sicher in die Höhe. Der erste Satz gefällt sich in jener spielenden Art des Ernstes, wie wir etwa an Hummel'schen Compositionen gewohnt sind. In der Form merkt man die Absicht nach alter Gesetzmäßigkeit, weshalb sie auch correct und bündig worden. Frei gehen lassen kann er sich noch nicht. Das Scherzo hat Leben, die Nachahmungen darin geschehen mit Natürlichkeit; vor Allem gelungen in Melodie und Stimmenführung ist das Trio. Das Andante scheint mir zu seiner Länge nicht interessant genug, ist aber brav und ehrlich gemeint. Der letzte Satz nähert sich dem Charakter der Onslow'schen; dem ersten Thema wünschte ich mehr Eigenthümlichkeit und Grazie; desto erfreulicher geht es im Mittelsatz mit seinen geschickten Wendungen und Nachahmungen von Statten. Die beiden letzten Seiten halte ich, wie gesagt, für das Freiste und Schwungvollste in der Sonate.

Lange ist mir aber keine Composition vorgekommen, von der ich beim ersten Blick in das Heft so wenig gehalten und die ich nach genauerer Prüfung so liebgewonnen hätte, als die Sonate von Genischta, ein so klares Gemüth und Talent spricht sich darin aus, das von einem Unterschied zwischen Gut und Schlecht kaum etwas zu wissen scheint und instinctmäßig immer das Erstere trifft. Sie ist durchaus lyrisch, empfindungsvoll, glücklich in sich, daß man keine Wünsche weiter hat: ein musikalisches Stillleben. Nur einmal hätte ich gemocht, daß der Componist den höhern Aufflug fortgesetzt, zu dem er sich schon angeschickt; es ist auf der 19ten Seite. Seinem anspruchlosen Charakter gemäß kehrt er aber gleich von selbst wieder auf die grüne, feste Erde zurück und erfreut auch so. Nimmt man die Violine zur Begleitung, so würde man den schönen Tenorcharakter vermissen, wie er dem

Violoncell eigen; überhaupt scheint mir die Sonate gleich von Haus aus nur mit Cello gedacht. Eine nähere Entwickelung bedarf das Werk nicht; es liegt so offen da, daß man über seine Gültigkeit keinen Zweifel haben kann.

Trio's und Quartette.

Anton Halm, großes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 57. — W. Taubert, 1stes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. W. 32. — W. Taubert, 1stes Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello. W. 19.

Ein deutlicheres Beispiel des besten Willens nach höherem Aufflug, bei gründlichstem Festsitzen auf prosaischem Boden, wie es das erste Trio oben zeigt, gibt es schwerlich auf der Welt noch einmal. Manchmal, gesteh' ich es, kam mir etwas Lachen an, wie über Einen, der mit angeschnallten Schlittschuhen forthumpelt über miserables Pflaster, öfter aber eine Art Rührung über die ungleiche Vertheilung der Glücksgüter und wie ein so Fleißiger so gar Nichts erhalten aus der Hand der obersten Göttin, — Einer, der es besser machen möchte als Beethoven, als Alle zusammen. Wahrhaftig, es kann kaum ein curioseres Trio geben. Man findet hier Vieles, große Intentionen neben possirlichen Sprüngen, Anwandlungen von Eleganz bei vollkommner Körperungelenkheit, geheime Andeutungen neben offenliegenden Fadaisen, Beethoven'sche und Franz Schubert'sche Einflüsse neben Wiener Leckereien, nur aber Phantasie nicht, nicht einmal das, was diese regelt, Geschmack. Nun denke man sich das ästhetische Malheur, das es setzt; ja es verfolgt den Componisten so augenscheinlich, daß er sogar blind gegen das Gelungenere ist, wie auf S. 44, die doch geschmackvoll angeordnet ist und die er nun gerade nicht wiederholt, während er sonst Alles in den Dominanten nachtransponirt. Und dennoch kann man dem Trio nicht böse sein. Es gesteht sein Unvermögen zu gutmüthig, will nicht täuschen, nicht schmeicheln, nur geduldet und in seinem guten Willen anerkannt werden; und dies geschehe ihm auch. Die Natur müßte zerbersten, wollte sie lauter Beethovens gebären. Das Beste im Trio ist übrigens, bis auf die Menge Schnörkeleien, das Adagio. Man sehe sich das Curiosum selbst an.

Ueber das Trio von Taubert kann man nach Lust und Ueberzeugung reden, da (ebenso wie im vorigen) die Clavierstimme zugleich

eine Partitur ist; — weniger über das Quartett, obgleich ich es vom Componisten selbst, aber schon vor geraumer Zeit vortragen hörte. Das Trio stell' ich denn bei Weitem höher in Arbeit, Erfindung, Originalität, in Allem, so flüchtig es auch empfangen und wiedergegeben scheint. Es ist ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den besseren Werken antrifft. Wenn man in frühern Compositionen von Taubert oft eine fremde Anregung merken konnte, vor Allem die Mendelssohn's, so steht das Trio mehr unter Beethoven'schem und Schubert'schem Einfluß; letzterem schreib' ich namentlich Vieles im ersten Satz zu, der im ganzen Charakter wie in einzelnen Stellen an das Schubert'sche Trio in Esdur anklingt, obwohl man es nicht gerade Note für Note nachweisen kann; dagegen im letzten Satz viel Beethoven'sches mit einläuft und im zweiten Hauptthema auch etwas aus der „Meeresstille" ꝛc. von Mendelssohn. Ganz eigenthümlich steht aber das Allegretto da, wie denn der Componist eine glückliche Anlage zum Schalkischen wie zum Derb-Humoristischen hat, wobei ihm noch seine gründlichen Kenntnisse zu Statten kommen, daß es auch immer als musikalische Arbeit interessirt. Es muß Einem durchaus behagen dieses Allegretto, zumal es noch eine nationelle ausländische Färbung hat und mich an manches Lied in Moore's Irish Melodies, die gerade vor mir liegen, gemahnt. Das Adagio ist von einem gewissen allgemeinen Charakter, wie man manche schöne Gesichter schon irgendwo gesehen zu haben glaubt. Der Hauptgesang läßt keine tieferen Spuren zurück: während man ihn aber hört, muß man ihn schön finden; von Wirkung sind auch die träumerischen wie herabträufelnden Accorde an manchen Stellen der Clavierbegleitung. Etwas, was in allen Sätzen günstig auffällt, sind die oft plötzlichen, aber immer glücklich eintretenden Rückgänge; so im ersten Satz auf Seite 9, im zweiten überall, im dritten S. 25, im letzten S. 34. Daß in jedem einzelnen ein entschiedener Grundton durchklingt, braucht man bei einem so weit gediehenen Componisten nicht zu bemerken. — Ueber das Quartett getraue ich mir, wie gesagt, wegen Mangels einer Partitur keine Stimmfähigkeit zu. Der Eindruck nach des Componisten Spiel war ein sehr freudiger, aber nicht, daß es den ganzen Menschen durchdrungen, erwärmt hätte, wovon ich nur das Scherzo ausnehme, das ihm immer in neuer Weise gelingt. In den andern Sätzen, verzeih'

er mir, scheinen mir die Hauptmelodieen zu Anfang des ersten und letzten Satzes zu unbedeutend als Quartettmusik, und etwas handwerkmäßig mit der ewigen Ausbeugung nach der Dominante. Im Verlauf finden sich eine Menge Glanzstellen, kräftige und gesunde Gedanken, wie sie nur eines trefflichen Künstlers würdig sein mögen.

Quartette.

Louis Schuberth, Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. W. 23. — C. G. Reißiger, 3tes großes Quartett für Pianoforte, Violine, Alt und Violoncello. W. 103.

Das Quartett des Hrn. Schuberth ist die erste umfangreiche Arbeit, die uns von diesem oft als ausgezeichnetes Talent genannten Componisten zu Gesicht gekommen. Zum Theil fand ich mich getäuscht, zum Theil jenen Ruf gerechtfertigt. Denn Talent blickt überall durch, bei Weitem aber noch nicht die Durchgebildetheit des Geistes, der das Meisterwerk erst geräth. Die Arbeit ist noch zu ungleich: gewöhnliche Sachen stehen zwischen besseren, phantastischere Momente weichen schnell blos mechanischen Ausfüllungen; kein Satz wirkt durchgreifend und am wenigsten das ganze Quartett, nach einander gespielt. Was ich für das Beste halte, das Scherzo, scheint mir, und nicht allein der fremden Tonart halber, einer andern vielleicht spätern Arbeit entnommen und eingeschaltet. Irre ich mich, so bleibt es doch interessant und bringt Lebendiges zu Markte. In den andern Sätzen kommt es, wie gesagt, zu nichts Rechtem, Entscheidendem; es entwickelt sich kein höherer Zustand bei sonst oft guter Grundlage. So wäre mit dem Hauptrhythmus im ersten Satz, ist er auch oft schon benutzt, noch Manches zu machen; aber es bleibt beim bloßen Nacheinandereinfallen der verschiedenen Instrumente; eine Engführung, gar geistigere Concentrirung des Gedankens muß man überall vermissen. — Nach dem spannenden Anfang des Andante hätte man mehr Resultate erwartet; es geht beinahe spurlos vorbei. Vom Scherzo sprach ich schon; es ist geistreich. Das Thema des letzten Satzes, wiewohl an Manches anklingend, muß man dennoch frisch und ergötzlich heißen; das zweite ist eigenthümlicher, hätte aber vielfach besser benutzt werden können. Wir glauben, der

Componist geht etwas nachsichtig mit seinem Talente um. So vielen Gaben könnte ein schöner Erfolg nicht ausbleiben.

Das Quartett von Reißiger dachte ich mir schon im Voraus so, wie ich es gefunden habe; sehr unterhaltend, anmuthig, melodisch, für Künstler ein Spiel, für Dilettanten keine Mühe. Man muß ein Capellmeister und in immerwährender schöner Angst sein, beim Componiren von reizenden Gräfinnen überlaufen zu werden, um sich die manchen leicht brillanten Partieen zu entschuldigen, die Reißiger's Compositionen als Kunstwerke nicht entstellen, aber doch herabsetzen. Wir sind überzeugt, Reißiger müsse ein Werk tiefern Gehaltes, eines, das über die kurze Spanne der Gegenwart hinaustöne, schreiben können, wenn er seine Spieler für das Einstudiren des Schwierigeren, Ernsteren nicht zu oft entschädigen wollte durch gewöhnliche Passagen, die ihnen den Beifall des Publicums sichern sollen. Wer ließe sich nicht gern applaudiren? Nur bleibe auch das Lob der strengern, nur auf das Edelste gerichteten Kritik in Ehren, und dieses würde sicherlich nicht fehlen ohne jenes sichtliche Beifallherausfordern. Man findet denn in diesem Quartette sehr Liebenswürdiges und Glückliches, einen leichten lyrischen Schwung, kurz Alles, was man an Reißiger's Compositionen bereits Vortheilhaftes kennt. Der erste Satz ist schon dem Herkommen nach der gewichtigere; er befriedigt, läßt nichts zu wünschen übrig. Der besondere Anfang des zweiten Theiles hätte etwas Schöneres, Poetischeres erwarten lassen; die schnellen Eintritte des Hauptrhythmus erinnern an die in der Jupitersymphonie von Mozart. Das Scherzo hat etwas vortheilhaft Breiteres, als man gewöhnlich findet, und springt deshalb eigenthümlicher heraus. Der Gesang im Trio ist schön, wenn auch bekannt und Weber'isch. Etwas zu gedehnt scheint mir das Andante ungeachtet seines freundlichen Charakters; einer meiner Spieler meinte, der Componist habe es gewiß in kürzerer Zeit erfunden, als man es spielen könne. Das Rondo hat keinen tieferen Werth, schließt aber heiter und guter Dinge ab. Daß das D moll und noch ein neuer Rhythmus auf der vorletzten Seite erscheint, war nicht zu vermuthen. Schwer ist das Quartett in keiner Stimme sehr. Das Clavier herrscht vor; namentlich beklagte sich mein Bratschist, daß er fast gar nichts zu thun habe. Der geehrte Componist wolle ihn einmal recht in den Tiefen arbeiten lassen.

Compositionsschau.

Concerte für das Pianoforte.

Camill Stamaty, Concert für das Pfte. mit Begl. des Orchesters (Amoll). Werk 2.

Nur ein sehr fester, ja harter Charakter würde den Einfluß einer abstoßenden oder anziehenden Persönlichkeit auf das Urtheil über deren Kunstleistungen gänzlich verleugnen können. In dem Grade daher, wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihre Schöpfer von Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber. Man kömmt den Fehlern rascher auf die Spur, lernt sie mit den guten Eigenschaften in eine Verbindung bringen und kann so eher helfen und rathen. Ist dies Alles nun in einer Kunst, wo, wie in der unsern, so viel vom Vortrag abhängt, der Gewöhnliches oft so fein zu verdecken weiß, damit das Kostbare um so mehr glänze, so kann es nicht wundern, daß ich obiges Concert, nachdem ich es vom Componisten exemplarisch gut gehört, mit viel mehr Interesse betrachtete, als es vielleicht sonst der Fall gewesen.

Der junge Künstler, der heute zum erstenmal in diese kritischen Hallen eingeführt wird, aus einer griechischen Familie stammend, aber zu Rom geboren, lebte seit früher Kindeszeit in Paris. Daß ein lebhafter strebender Geist in einer Stadt, wo die politischen Häupter kaum rascher wechseln können, als die künstlerischen, noch etwas schwankt, unter welcher Fahne er seine Lorbeeren holen soll, ob unter der Auber's oder Berlioz's, Kalkbrenner's oder Chopin's, kann ihm Niemand zum großen Vorwurf machen. Indeß lernte unserer bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Contrapunkt, und bei Kalkbrenner ein elegantes Clavierspiel. Damit aber nicht zufrieden setzte er endlich im letzten Herbste den langgefaßten Plan, deutsche Musik auf deutschem Boden zu hören, in's Werk und begann seine Studien unter meisterlicher Leitung auf's Neue mit einem Fleiß, der den französischen Musikern sonst nicht eigen sein soll, und so mit Vortheil, daß sich spätere Compositionen leicht genug von seinen älteren unterscheiden lassen werden. Vor einigen Wochen ging er wieder nach Paris zurück.

Das Concert, über das wir heute Einiges mittheilen wollen, Stamaty's stärkstes Werk, dem Umfang und dem Inhalt nach, fällt, wie gesagt, in jene frühere Periode, wo der junge Künstler, noch nicht recht wissend, wem er angehört, oft poetisch zart, oft auch wild wie ein Chinese in die Saiten griff, höheren Gefühlen, die sich in ihm allerdings, und scheint es zum erstenmal zu regen anfingen, Luft zu machen. Phantasievoll, wie wir den Componisten kennen, führt er uns so durch Täuschung und Wahrheit hindurch, bergauf bergab, immer athemlos, das Nächste überspringend, oft ermüdend, oft wegen seiner Tollheit in Verwunderung setzend. Ich bin überzeugt, daß M — (der Name des unsterblichen Mannes ist mir entfallen), der im Mozart'schen C-Quartett so viel Fehler, als das Jahr Tage hat, herausgefunden mit den Füßen, aus unserm Concert an die Millionen herausbringen kann. Nicht gerade Quinten und Octaven sind's, aber barbarische Ausweichungen, Vorhalte u. dgl. mehr, namentlich im ersten Satz, wo der Componist sich noch nicht so in's Feuer geschrieben und gespielt, wie im letzten, und wo er, wenn die Form sich irgend etwas verwickeln will, der Sache über kurz und lang mit einem Kraftgriff ein Ende macht. So leicht ihm diese Compositionsmanier früherhin gefallen sein mag, so schwer, hoffen wir, soll es ihm in der Zukunft werden, dergleichen hinzuschreiben, ja nur zu denken. Denn wer, wie er, in S. Bach schwelgen gelernt hat, wird von der Entzückung wohl auch etwas in die eigene Phantasie mit hinübernehmen, wie mir dies schon in spätern Compositionen von seiner Hand, die noch nicht gedruckt sind, offenbar geworden.

Das Concert gäbe seiner schwachen wie glänzenden Seiten wegen Stoff zu stundenlangen Gesprächen. Genügen indeß diese Zeilen, unsern Freund der deutschen Aufmerksamkeit zu empfehlen!

H. Herz, drittes Concert für Pfte. mit Begl. des Orchesters (D moll). Werk 87.

„Herz, mein Herz, warum so traurig" sang ich immer beim Spielen; dreimal im ersten Satz allein kommen con dolore's vor, der espressivo's und smorzando's nicht zu gedenken. Ueberhaupt spannen aber die ganzen Präliminarien sehr. D moll schon, die Don Juan-

Tonart, der seltenere Dreivierteltact, ein leiser Anfang, ein vier Seiten kurzes Tutti; — gewiß sein tiefsinnigstes Werk, dachte ich. Und so ist es auch. Unser geflügelter Liebling hat sich in Eisen und Panzer gehüllt und wenn er sich Manches zur Rüstung von Andern borgte, so leugnet er's gar nicht. Schlagen wir einmal auf! In der Einleitung könnten zwar nur seine boshaftesten Gegner, wie große Seelen dergleichen zu allen Zeiten gehabt haben, eine Verwandtschaft mit der zum Gmoll-Concert von Moscheles, im ersten Thema eine mit dem Chopin's in Fmoll, S. 6 Syst. 5 T. 3 einen Anklang an Kalkbrenner's Dmoll-Concert, S. 8 Syst. 3 T. 3 einen an C. M. v. Weber'schen und S. 14 einen an Thalberg'schen Grundton finden. Aber das Andante müssen auch seine Freunde als eine Apotheose der Romanze aus demselben Concert von Chopin erklären, dagegen im Anfang des Finale ein Beethoven'sches Scherzo (aus der zweiten Symphonie) leicht angedeutet wird, in das das zweite Thema abermals mit einem Chopin'schen Gedanken einfällt, dem S. 35 der Marsch aus Jessonda folgt. Ja, dramatisches Leben hineinzubringen, steht S. 31 oben sogar eine Stelle aus der neunten Symphonie von Beethoven, die Herz doch gewiß nicht kennt, und das ganze Concert schließt S. 43 Syst. 4 T. 2 der Einheit wegen (S. den Anfang) mit einem Gange aus desselben Moscheles Gmoll-Concert. Alles Uebrige aber, gestehe man es, der Schmuck, die chromatischen Perlen, die fliegenden Harpeggiobänder 2c. gehören ihm grundeigen. Man sieht, von den Besten will er lernen, und nur etwa bei Kalkbrenner und Thalberg ließ er sich auch zu Helden zweiten Ranges herab. Halte seine Tapferkeit nur an und aus; wir wollen ihm Herolde sein, trotz der allgemeinsten musikalischen Zeitung, die ihn und Hünten schon längst als Meister anerkannt hat und Händel'n auch, und studire man sich das Concert ordentlich ein. Wozu hat man seine Finger?

William Sterndale Bennett, drittes Concert.

Werk 9.

„Ein englischer Componist, kein Componist", sagte Jemand vor dem Gewandhausconcerte, worin Hr. Bennett vor einigen Wochen das obige Werk vortrug. Als es aber vorüber war, wendete ich mich wie

fragend zu ihm: „ein englischer Componist" — »und wahrhaftig ein englischer«, vollendete der Engländerfeind wortspielend. Wenige Worte genügen für heute. Eusebius hat in der ersten Nummer dieses Bandes mir so aus der Seele heraus gelesen und geschrieben, daß ich jenem Umriß nur Weniges hinzuzufügen wüßte. Wahrhaftig — erwägt man, daß obiges Concert vor schon drei Jahren, also im 19ten Jahre des Componisten geschrieben ist, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Wünschte ich höchstens vielleicht im ersten Satz einige kleine Breiten weg, so ist das individuell. Im Ganzen trifft man nichts Unwesentliches, nichts, was nicht in inniger Verwandtschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldnen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Welche Wohlthat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das Leipziger Publicum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urtheil des Publicums wird hier nämlich auf eine ganz andre Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den seltneren innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal dem Außen einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stücke voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musterwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im Klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß

dem Dichter hier während des Componirens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all' das Rührende, das eine solche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da Niemand zu athmen, und wenn die Theilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Accord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüber fließen. Dieser glückliche Zug entschied über den Künstler und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen.

Hab' ich mich in den vorigen Zeilen vielleicht zu sehr hinter das Urtheil des Publicums geflüchtet, oder wollte vollends Jemand einwenden, ich hätte darin zu viel Günstiges herausgelesen, so bin ich auch bereit, Alles, was ich über die Trefflichkeit des Concerts berichtet, allein zu vertreten. Denn zu sehr Noth thut es, daß wahrhaft musikalischen Künstlern die Ehren gesichert werden, mit denen man Virtuosen, die nichts als ihre Finger haben, oft so unbedacht überhäuft, und daß man beide von einander trennen lerne. Ja, gäb' es nur noch viele Künstler, die in dem Sinne wie W. Bennett wirkten, — und Niemandem dürfte mehr vor der Zukunft unsrer Kunst bange sein. —

Etuden für das Pianoforte.

Alexander Dreyschock, acht Bravouretuden in Walzerform. Werk 1.

Niemals ist mir so leicht geworden, meinen Lesern von der Musik, um die es sich handelt, ein deutliches Bild zu geben, als diesmal; niemals konnte ich ihnen auch mit so viel Zuversicht zurufen, daß sie sich sämmtlich ihre Etuden selbst schreiben können, wenn sie nur sonst wollen. Vorausgesetzt wird, daß Jeder den tonischen Dreiklang (populärer ausgedrückt die Noten c e g) und den Dominantenaccord kennt; ist er vollends bis zu einem Uebergang in die nahen Molltonarten gediehen, so kann er Unglaubliches zu Stande bringen. Hat er diese nun gehörig

inne, so ist das Manoeuvre: er lege die Hände ruhig in die gewöhnlichste Accordenlage, springe dann plötzlich im Walzertact mit einer Hand über die andere, rechts und links, aus der Höhe in die Tiefe, schreibe sich Alles auf, hole sich Geld vom Verleger, — und Composition wie Componist sind fertig. Jedes neue Verdienst muß anerkannt werden, und so springe unser, wir hoffen junger Componist nur lustig weiter und gelegentlich auch einmal in das wohltemperirte Clavier von Bach, damit er mehr Accorde kennen lerne und auch anderweitigen Nutzens halber. Noch muß erwähnt werden, daß sich der Verf. auf dem Titel einen „Schüler von Tomaschek" nennt, ein Beisatz, den wir lieber wegwünschten, da man sonst glauben müßte, dieser Tonsetzer habe dem Stücke das Imprimatur ertheilt, was wir aber bei der Achtung, die wir diesem gründlichen Tonsetzer schuldig sind, kaum glauben können. Mit einem Worte: die Etuden hätten nie in der Welt gedruckt, ja nicht einmal aufgeschrieben werden sollen.

Conrad Lüders, zwölf große Etuden.
Werk 26. 2 Hefte.

Der schätzbare Componist dieser im Süden wenig gekannten Compositionen scheint ein Däne zu sein. Der Lobspruch, den wir ihnen zu machen haben, gilt indeß weniger dem Resultat der Leistung, als dem Streben. Denn von allen zwölf Etuden sind eigentlich nur höchstens zwei gelungen, die in A moll und vielleicht die in As dur; in den andern müßte man Vieles anders stellen oder ganz wegräumen, um sie als vollkommene Kunstgebilde gelten lassen zu können. Die Form ist es nämlich, die dem Verfasser überall zu schaffen macht. Wie gut sich auch die Mehrzahl der Etuden anschickt, so dauert es nicht lange und es ist, als weiche der Boden unter den Füßen, und der Componist kömmt nun auf die entlegensten Dinge, in wild-fremde Tonarten, neue Rhythmen, und nur mit Mühe und sichtlicher Angst wieder in das erste Gleis. Ich würde nicht geradezu verwerfen, daß der Mittelsatz eines Stücks in G moll ganz in Es moll spielt, wie in Nr. 1, oder der eines aus E moll in Es dur, wie in Nr. 3, oder der einer Etude aus Gis moll in D dur, wie in der 5ten; es kömmt eben ganz auf das Wie, auf die Leichtigkeit und Natürlichkeit der Verknüpfung an, wie mir denn das Genie, wie

z. B. das Mozart'sche, nie stärker einleuchtet, als wenn aus der wunderbaren Wirre der Harmonieen auf einmal plötzlich der erste Gedanke in seiner ursprünglichen Reinheit wieder zum Vorschein kömmt; von Beethoven ganz zu schweigen. Wie sich aber ein Fehler immer leichter angewöhnen als ablegen läßt, so kann einem Componisten, der noch keine bedeutende Gewalt in der Harmonie besitzt, das Hinkommen in die fremde Tonart noch leidlich von Statten gehen, selten aber der Rücktritt. Dies als eine der hervorstechendsten Schwächen an mehren der Etuden.

Um nun auch die Vorzüge dieser Etuden zu nennen, so ist es besonders das Streben des Componisten, poetische Gebilde verschiedenen Charakters zu geben. Phantastisch im höchsten Sinne sind sie sicherlich nicht, aber meistens beredt, einige aufgeregt und drangvoll. Die 2te und 3te singen auch in einem breiteren edleren Ton, als man sonst gerade in Etuden antrifft, und ein graziöserer Künstler hätte bei gleicher Erfindungskraft dann noch Anmuthigeres hervorbringen können. Auch im kleinern scherzoartigen Genre gelingt dem Componisten manche, so Nr. 8, wenn man die starke Reminiscenz an das Glöckchenthema von Paganini abrechnet, Nr. 6 und 12, die aber nach und nach in der Ausführung an Interesse verlieren, vorzüglich aber die letzte, Nr. 12. — Wenn man sich schließlich fragt, ob sich die Etuden in Form und Geist denen eines gekannten Meisters mit Vorliebe anschließen, und man dies verneinen muß, so mag dies zugleich ein Beweis für einige Eigenthümlichkeit sein, die Studium, Zeit und Verhältnisse zu noch glücklicherer Entwickelung gebracht haben möchten.

S. Thalberg, zwölf Etuden.
Werk 26.

Viele unserer jungen Phantasieen- und Etudencomponisten haben sich in eine Satzform verliebt, die, früher schon häufig benutzt, durch die reichen Mittel, die man von Neuem im Clavier entdeckt, in verschiedenen Arten wieder zum Vorschein gekommen ist. Man theilt nämlich irgend einer Stimme eine leidlich breite Melodie zu und umschreibt diese durch allerhand Harpeggien und künstliche Figurationen der ihr angehörigen Accorde. Macht man dies einmal neu und interessant, so

mag es gelten; dann aber sollte man auch auf Anderes sinnen. Ich wenigstens kann solchen Stücken nicht mehr Werth beilegen, als dem gewöhnlichsten Liede, wie sie zu Hunderten erscheinen. Zu einem Kunstwerk gehört aber mehr; und wer wissen will was und wie viel, schlage nur seine Etuden von Moscheles &c. nach, wo jede etwas Besonderes bezweckt und durch verschiedene Mittel wirkt. In jener Weise gefällt sich namentlich auch Thalberg. Bei einem Virtuosen, der so außerordentliche Wirkung durch seine Behandlung des Instruments hervorbringen soll, muß es auffallen, daß man in sechs ganzen Etuden eigentlich auf nichts Neues trifft. Die erste der Etuden ist eine Trillerübung, die zweite gehört der eben beschriebenen Gattung an, die dritte will in einer schweren Figur- und Tonart üben, die vierte bezweckt schnelles Anschlagen der Accorde, die fünfte gehört ebenfalls zu den Harpeggienetuden, in der letzten endlich unterstützt die rechte Hand ihre Melodie auf eine gewöhnliche Weise, wozu die linke die Bässe angibt. Wirken die Etuden also, vom Componisten gespielt, originell und überraschend, so liegt es an seiner Vortragsweise, Bravour, an Raschheit des Tempo's (das der Metronomangabe nach oft unausführbar scheint) u. dgl.; die Composition an sich zeigt davon nichts. Was dagegen bei sämmtlichen Etuden angenehm auffällt, ist, daß sie gar nicht so übertriebene Schwierigkeiten bringen, wie Mancher an Sprüngen, Spannungen &c. erwartet haben mag, ja daß die meisten im Verhältniß zum Beifall, der ihrer Bewältigung folgen wird, geradezu leicht genannt werden müssen. Denn dankbar, einschmeichelnd, gut in die Finger und Ohren fallend sind sie alle; Thalberg, der immer mehr das Publicum als den Künstler vor den Augen hat, kann überhaupt nicht anders mehr schreiben. Daß mit solchem Ausspruch nicht etwa behauptet wird, man solle für Künstler unbequem und abstoßend componiren, versteht sich; nur daß sich der wahre manchmal aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinaussehnt, meine ich. Die erste Etude ausgenommen, die zu sehr nach Schülerübung klingt, möchte ich sie daher alle Salonetuden heißen, Wiener Etuden, Etuden für gräfliche Spielerinnen, über deren Augen man wohl einen falschen Ton überhört; dagegen sich männliche Spieler und Charaktere weniger lange bei ihnen aufhalten werden. So ein Zweck schließt natürlich poetische Zustände, wie sie uns der tiefsinnige Chopin enthüllt, ebenso wie die tüchtige Solidität, die an Cra-

mer's Etuden so ergötzt, von selbst aus, wenn auch viele Wendungen auf Thalberg's eifriges Studium der Compositionen des Ersteren schließen lassen.

William Sterndale Bennett, sechs Etuden in Capricenform. Werk 11.

Der Leser weiß längst, und die Zeitschrift leugnet es gar nicht, wie sie sich unter den jüngern Componisten eine kleine Schaar von Lieblingen auserlesen, und wie obiger Engländer nicht der Geringste in jener Zahl ist, ja in gewissen Dingen sie sämmtlich hinter sich läßt. Er hat mit einem Wort den geläutertsten Geschmack, den lebendigsten Sinn für das Unverfälschte, das Echte. Schon frühe hat ihn sein angeborner Kunstverstand über das mancherlei dumme Zeug hinüber gehoben, auf das junge muthige Geister, die sich bald hervorthun wollen, so häufig verfallen. Er leistet immer gerade was er kann, und da er eine schöne Natur ist, leistet er es immer schön. Die Etuden sind in keiner Art große Erfindungen. Aber wie er haushälterisch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts versäumt, nirgends auch zu viel thut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo sie am meisten wirkt, davon können Alle lernen, das sind die Meisteranzeichen, die sich später im schönsten Sinne erfüllt haben. Denn man muß wissen, daß die Etuden schon im achtzehnten Jahre von ihm componirt wurden, seit welcher Zeit sich seine Wissenschaft und Phantasie um ein Großes bereichert haben. Immerhin strömen aber auch schon hier die Gedanken so frei und ungehindert zum Ende, daß der Etudenzweck überall als der untergeordnete erscheint, wie natürlich ein Künstler, der wie er das Gegentheil alles mechanisch Todten, durch Studium von Etuden etwas mehr erreicht wissen will, als nutzlose Fertigkeit. Der Titel besagt den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Capricen in strengerer Form von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Leichtigkeit und Grazie erlangt. Am meisten möchte ich sie den ältern Etuden von Berger vergleichen, wiewohl diese in noch reiferem Mannesalter geschrieben sind. Gewisse Wahrheiten scheinen Einem so klar wie die Sonne, — so traurige Beweise dagegen man

im Einzelnen auch erhält; daß aber die Meisten mit dem Sinne des Gesagten übereinstimmen, bin ich diesmal beinahe überzeugt. Die schlagendste der Etuden ist schließlich die letzte in G moll. —

Ludwig Berger, funfzehn Etuden.
Werk 22.

Unter den älteren Künstlern ist es, außer Moscheles, namentlich L. Berger, der dem neuen Aufschwunge der Claviermusik nicht müßig zugesehen hat. Ueberfallen ihn auch einmal alte Erinnerungen, so rafft er sich doch weit öfter in die Höhe und rührt sich, da es noch Tag ist. In der That, von einem schon bejahrten Künstler, dem im Verhältniß zur kleinen Anzahl seiner Werke ein so großer Ruf zu Theil worden, wie nicht leicht irgend Jemandem, hätte man nach so langem Schweigen etwas Anderes erwartet, als solche Etuden, hätte man erwartet, daß er sich ruhig ergehen würde im Strom der Harmonieen und sich erfreuen am Andenken an ein langes segensreiches Wirken. Statt dem zeigt sich uns hier ein Blick in ein tiefbewegtes Leben, das sich mit ganzer Anstrengung auf der Höhe der Zeit erhalten will; hier und da dunkle Aeußerungen, geheimnißvolle Anzeichen, auf einmal plötzliches Zusammennehmen der Kräfte, Gefühl des nahen Sieges, — Alles aber aus einer echt poetischen Brust kommend und von einem Künstlerbewußtsein geleitet bis auf die Augenblicke, wo, im heftigeren Drang, es sich gleichsam selbst betäuben möchte. Und gerade hier offenbart sich der Dichter. Hier stehen dem Componisten keine Formen und Verhältnisse im Weg, kümmert ihn kein Unterschied zwischen Alt und Neu; hier geht er *seine Bahn*[1]. Es ist so die Sehnsucht nach Ruhe wie der Drang nach Thaten, was die meisten der Etuden charakterisirt; ein Zwiespalt, der aber der Musik keineswegs ungünstig oder fremd ist. Dadurch hat aber auch in einzelnen die Zeichnung des Ganzen etwas Schwankendes und Unsicheres erhalten, wie man es in

---

1) Ich will diese Stellen genauer bezeichnen; sie sind in der 1sten Etude nach dem Schluß hin; in der 6ten, die durchaus excentrisch, an mehren Stellen; in der 8ten auf der letzten Seite; in der 10ten auf der vierten Seite; in der 14ten zum Schluß; in der 15ten an mehren Orten.

Berger's älteren schöngeformten Etuden nicht findet. Ja man müßte es verzeihen; wenn Jemand die beiden Etudenwerke im umgekehrten Lebensalter entstanden, d. h. die früheren bekannten für später geschrieben, als die jetzt erschienenen, glaubte. Wie dem sei, beide fordern zur höchsten Theilnahme auf und uns Liebe und Achtung ab. Gestehe ich auch, daß mir unter den neuen namentlich die 4te und 5te an Idee und Ausführung zurückzustehen scheinen und etwas Veraltetes an sich haben, so erhalten wir doch auch einige, die gar nicht mehr als Etuden zu betrachten sind, sondern in die erste Classe der Kunstwerke in der kleineren Gattung gehören. Dahin rechne ich vor allen die in D moll für die linke Hand allein, die ein Meisterstück an Erfindung und Arbeit bei so geringen Mitteln; ihr zunächst die 1ste in C dur, die großartig und durchaus Berger'n angehörig, die halb freundliche halb traurige in D dur, und die gar zarte und träumerische in As dur. Auch die 8te Etude lasse sich Niemand entgehen, wo das Scherzen nach und nach immer mehr abnimmt und uns hinter der losgebundenen Maske endlich ein ganzes schmerzliches Dichterantlitz ansieht. Es gibt in Leipzig einen Musiker, der mit großem Talent zur Mimik ein vom Lachen zum Weinen übergehendes Gesicht darstellt, daß man Alles selbst nachmacht in seinem eigenen. Etwas Aehnliches kann man bei dieser Etude empfinden. Auch die 2te und 14te Etude dürfen nicht übersehen werden, ihres besondern Wesens halber; namentlich spinnt sich die letztere immer tiefer und leiser in sich hinein, als ob sie sich gar nicht mehr sehen lassen wollte. Den Schluß der Etuden bildet endlich ein Seitenstück zur letzten der ältern Etuden; gleich wie eine Ausforderung des Componisten an sich selbst, ob der ältere Künstler dem jüngern an Schöpferkraft noch gewachsen ist. Muß man das erste Original vorziehen, so hat doch auch der Pendant eine so schöne Excentrität, daß der Zwiespalt, den wir oben genauer bezeichneten, gerade zum Schluß wie eine Besiegelung des Ganzen am stärksten hervortritt. Indeß möge ein freundlicher Geist dem Künstler noch öfters die heiteren lachenden Seiten des Lebens zeigen und ihn zu neuen Werken beseelen.

Rondo's für Pianoforte.

Erste Reihe.

C. A. Zimmermann, Rondo. W. 5. — Valerie Momy, Rondo mit Einleitung in F. W. 4. — Cam. Grillparzer, Rondo in A. — J. Benedict, Rondo in As. W. 19. — H. Enckhausen, Rondo in G. W. 38. — F. X. Chwatal, Rondo in A moll. W. 18. — C. Haslinger, Rondo in G. W. 8.

Ueber das erste Rondo würde man sich im Hausbackenthum der mus. Kritik so ausdrücken: „das nicht leichte Rondo geht aus As dur und ist über ein Thema des vielbeliebten, vielschreibenden Auber gearbeitet. Wenn nun dem (muthmaßlich noch jungen) Componisten eine Kenntniß moderner, brillanter Passagen nicht abzusprechen ist, so u. s. f. — Das Werkchen wird sich bei einer gewissen Classe von Pianofortespielern Freunde erwerben u. s. w. — Die Druckfehler sind nicht bedeutend." Gestehe ich nur, daß mir viele schlechte Recensionen vorgekommen sind, — eine talentlosere Ohnmacht aber, eine trostlosere Nullität, eine gar nicht zu sagende Schlechtigkeit einer Composition noch nie. Hiergegen verschwindet Alles, was je in kurzen Anzeigen angezeigt worden ist, ja aller anspielende Witz auf Säge, Zimmermannsarbeit u. dgl. Zwischen zwei Bretern eingeklemmt, steht man am Ende der Welt und kann weder vor noch zurück. Zum Fenster hinaus! —

Valerie Momy, in schlimmer Stunde nahst du dich mir! Was ich von dir halte? Niemandem will ich's sagen, als dir in's Ohr: Although You have no heart, You possess a finger of the immortal Henri (das Wortspiel ist deutsch) and the hand yields not in whiteness to the keys it touches. I could indeed wish that the Diamonds which adorn it existed in the mind (die Engländer und Franzosen haben kein Wort für unser „Gemüth"), — yet I would take the hand, if You would give it me, with this single promise on Your part that You would never compose any thing.

Dagegen wäre zu wünschen, Hr. Camill Grillparzer (ein Verwandter des Tragöden?) componirte mehr, nicht weil er unentbehrlich wäre (was wäre das auf der Welt überhaupt, nicht einmal die D moll-Symphonie, die allgemeine Zeitung), sondern weil es ein echtes Talent scheint, das sich freilich noch aus dem Rohen herauszuarbeiten.

Das Rondo ist ein komisches Gemisch von Dichter- und Philisterblüthe, und eigentlich keines, sondern eher ein Sonatensatz. Ohne Anfang trotz aller Einleitung, ohne Mittelpunkt und ohne Ende trotz des Festsitzens in der Tonart, bewegt es sich in einem kleinen Cirkel von Gedanken und entschlüpft Einem allerwärts. So wirkte es schon vor langer Zeit auf mich und jetzt wieder. Jedenfalls soll folgenden Compositionen nachgespürt werden.

Das Rondo von Hrn. J. Benedict heißt les Charmes de Portici und mißfällt mir durchaus in seinem Bestreben, italienischen Ohren deutsche Gedanken genießbar zu machen; denn dazu ist's offenbar geschrieben. Die wenige Erfindung, die Hr. B. überdies besitzt, kann da vollends nicht aufkommen und eine angeborne Unbeholfenheit macht's noch schlimmer. Von Gemüth, Musik ist hier nicht die Rede; ohne irgend psychischen Zusammenhang, wie es eben die Finger treffen, windet sich das Stück unbequem Tact nach Tact ab. Gerade zum Rondo gehört die ätherische Schaffkraft, der die Form unter der Hand wegläuft und die sich am seltensten findet. Wir haben mehr gute Fugen, als gute Rondo's.

Bessere Anlagen entwickeln ohnstreitig die beiden nachfolgenden, namentlich Hr. Enckhausen, in dessen Rondo sich jüngere Spieler bald und mit Nutzen zurecht finden werden; Eigenthümlichkeit geht ihm durchaus ab und die Leichtigkeit ist die der Prosa. In der »Hardiesse« des Hrn. Chwatal rennt dagegen ein Kosak mit der Pike auf uns zu, aber nur um zu erschrecken; ein sehr guter scharfer Holzschnitt. Von allen Nationalitätsnachahmungen gefielen mir bisher die Kosakischen am wenigsten; die Phantasie muß immer ein gemeines bärtiges Bild mit fortschleppen. Es gibt ja auch in Sicilien Menschen und Sicilianerinnen.

Hr. Haslinger weiß das und sein „Frühlingsgruß" kommt aus dem Süden. Es ist ein klares quellendes Gemüth, das uns schon durch eine mus. „Rheinreise" werth geworden, über die ausführlicher auf Seite 222 fg. gesprochen wurde. Das Rondo hat viel Breiten und mehr Gräser als Blumen, aber es verschmilzt sich zu einem wohlthuenden Plan und das gilt in diesen chaotischen Tagen schon genug. Man muß bedauern, daß der musikalische Mann der Muse nur den Hof macht.

Zweite Reihe.

Vincent Lachner, Rondino in Es. — C. W. Greulich, 3tes großes brillantes Rondo in C. W. 22. — Otto Gerke, Phantasie und brillantes Rondo in F. W. 21. — J. Schmitt, brillantes Rondo in Es. W. 250. — Al. Schmitt, Rondo in Es. W. 78. — Carl Mayer, drei große brillante Rondo's in Des, E moll und H moll.

Der Triumphator heißt Franz mit Vornamen, daher ich nicht diesen, sondern Vincent, wie ich höre, einen von seinen Brüdern, zu loben habe. Das Rondino ist ein kleiner nackter Liebesgott mit Grübchen in den Backen, eben schalkhaft und immer auf der Flucht begriffen; in der Mitte schleppt er sich sogar mit einem Stück Beethoven'scher Löwenhaut (der Componist versteht uns gewiß), läßt aber schnell fahren, da's ihm zu schwer wird. Kurz, das Rondino macht hübsche Bilder und hinterläßt einen ganzen Eindruck: ja es brauchte sich selbst auf einer Franz Lachner'schen Siegerstirn nicht zu schämen als Lorbeerblatt; denn in Aufrichtigkeit, wenn letzterer manchmal nach etwas über oder außer seinen Kräften zu streben geschienen, so unternimmt dieser nichts, dessen Gelingen er nicht voraussähe. Doch wolle man auch nicht zu früh von einem einzigen gelungenen Schlag auf einen ganzen Helden schließen. Bringt er aber, wie er ein echtes Rondino geschrieben, so eine echte Sonatine und arbeitet sich so durch die Sonate bis zum irgend Höchsten hinauf, so soll es nicht verschwiegen bleiben.

So viel Anziehendes das Zusammenstellen mehrer Stücke derselben Gattung hat, so auch das Unvermeidliche des schärferen Contrastes verschiedener Charaktere. Aber auch ohne vom vorigen Rondino befangen zu sein, bleibt das Rondo von Hrn. Greulich sehr steif; geradezu gesagt, zur Grazie mangelt ihm Alles, wenn nicht auch die vollendete Kraft, aus der jene (nicht allein nach Schiller) als Blume hervorsteigt. Sein Rondo stolpert wie ein ungeschickter Tänzer, der in der Ronde die rechte Hand statt der linken hingibt und überall Verlegenheit und Verwirrung in die Kette bringt. Wozu gleich eine Einleitung wie zu einem Alcidor oder Nurmahal? Solche ästhetische Versehen vergebe man schwerer als schülerhafte Quinten. Will ich Jemandem etwas Verbindliches sagen, so bereite ich ihn doch nicht mit einem Caraibengesicht dazu vor. Und auch das wollte man der größern spätern Wirkung entschuldigen, bliebe das Freundliche nur nicht ganz aus. Aber was erhält man auf ganzen

funfzehn Seiten, als mühsam aneinander gearbeitete, auf- und ablaufende Passagen, meistens in Hummel'scher Weise; zu einer Entscheidung, zu einer Pointe gelangt das Stück nirgends. Einiges läßt vermuthen, daß es eigentlich mit Instrumentalbegleitung geschrieben, wo sich dann Manches zu Gunsten der Composition auslegen ließe. Wär' es nicht, so wär' es noch schlimmer; wär' es aber, so hätte es immerhin auf dem Titel bemerkt sein können. Harmonische Fertigkeit, d. h. Kenntnisse und Routine in der Harmonie, besitzt der Componist unbezweifelt; er sollte sie vor Allem zur Ausbildung und Veredelung der Melodie benutzen; denn daran gebricht es ihm gänzlich und dies Urtheil basirt sich nicht auf dieses Werk von seiner Hand allein.

Wie es passive Genies gibt, so auch passive Talente: jene leben z. B. in und von Beethoven, diese in Hummel. Hr. D. Gerke scheint viel gehört, studirt und in sich aufgenommen zu haben; seine Compositionen haben Anordnung, Verhältniß, Sinn; aber nirgends zeigt sich eine primäre Kraft; seine Stimme ist stets wie belegt, gedämpft: er muß noch zu sehr nach dem rechten Ausdruck suchen, sich erst in die Stimmung versetzen, als daß er sich frei und unbewußt in einer höheren ergehen könnte. Das Rondo ist, gegen zehn andere gehalten, jedenfalls schätzenswerth; aber es greift nicht durch, gebietet uns nicht, es anzuerkennen; es fordert nur unser Urtheil heraus, zur Theilnahme, Mitleidenschaft vermag es nicht zu erregen. Indeß kann sich das leicht zum Besten verkehren und eine Umsetzung auf fremden Boden thut oft Wunder. Man müßte ja wahrhaft bedauern, wenn ein gewiß edleres Bemühen, als das von Hunderten, noch dazu bei so vielen technischen Hülfsmitteln, nicht einmal in die Mitte treffen sollte. Was an uns, so wird über spätere Leistungen die Rechenschaft nicht ausbleiben.

Wir kommen zu einem sehr talentvollen Mann, Hrn. Jacob Schmitt, der, wenn er nicht schon an den 250 stände, vielleicht weiter wäre. Mit einem Wort, er schreibt zu viel und nimmt die Sache zu leicht. Ueber die Launenhaftigkeit, mit der die Natur ihre Gaben austheilt, könnte man sich oft grämen. Dem gibt sie Charakter, aber Starrheit; jenem Erfindung, aber Leichtsinn; jenem Ruhmbegierde, aber keine Ausdauer; jenem dichterische Gedanken, aber keine Handhabe dazu; Vielen Manches, den Meisten wenig. Hr. Jacob Schmitt besitzt von alle diesem etwas; seine instructiven Sachen gehören zu den besten ihrer

Art, viele seiner freien Erzeugnisse sind voll musikalischen Lebens; aber sein Streben dreht sich im Kreise und kann keinen Mittelpunkt finden; seine ersten Werke sind nicht schlechter als seine letzten; wo man hingreift, Talent, — und ehe man sich's versieht, ist er wieder über alle Berge. Liegt ihm doch in seinem Bruder, Hrn. Aloys Schmitt, ein Beispiel nahe, wie man sich selbst in einem engeren Wirken zu einer vollständigen Virtuosität erheben könne! Hat er nicht dieselben Kräfte, und vielleicht vielseitigere! Aber wie überwiegt ihn der an Bildung, Geschmack (nicht im gewöhnlichen Modesinn), an Künstlerschaft. Hierin liegt Urtheils genug über die Rondo's der Gebrüder S. Das von J. Schmitt hat eine bunte Menge von Gedanken und bis auf die halbgelehrte unpassende Einleitung in Es moll (die Tonart, in der auf der Welt am wenigsten componirt worden) den rechten Rondozug. Wie weise wirthschaftet dagegen A. Schmitt und hält mit fester Hand zwei, drei Dinge fest, zieht sie zum Knoten zusammen, entwickelt sie ebenso gut. Wollte man hier und dort am Speciellen stehen bleiben und mäkeln, so wäre kein Fertigwerden. Es handelt sich darum, wie sich des Künstlers Werk im Ganzen zeigt; im Einzelnen, was wäre da untadelhaft, was unverbesserlich!

Am Schluß dieser zweiten Reihe ergreife ich die Gelegenheit, an drei ältere Rondo's von Carl Mayer zu erinnern. Man kann sie geradezu als Resumé seines Strebens betrachten. Die Gestalt gehört ihm (will man nicht leise an Field denken) beinahe ganz an und klug that er, daß er sie in allen dreien unverändert beibehielt, weil man neugefundene Formen, wenn sie sich Platz in der Welt machen sollen, mehr als einmal wiederholen muß. An Kunstwerth steigen sie mit der Zahl; an phantastischer Bedeutung verhalten sie sich vielleicht umgekehrt; jedoch ist das nur eine Ansicht — und gleicht sich jedenfalls aus. Das Eigenthümliche ist das Einflechten einer langsamen Cantilene in das fliehendere Wesen des Rondos, wodurch die Gattung zwei Physiognomieen bekömmt und von ihrem Ursprung sich entfernend wie ein zusammengedrängter Sonatensatz erscheint. Zu dieser glücklichen Manier gesellen sich alle Vorzüge einer guten Composition, reizender Harmoniefluß, gewählter Schmuck, durchscheinender Bau, inniger Gesang und eine Claviérangemessenheit, die die Compositionen dieses Künstlers eingänglich gemacht und, wenn er fortschreibt, noch weiter verbreiten muß.

Variationen für Pianoforte.

J. Nisle, Thema mit Variationen. W. 44. — C. G. Kulenkamp, brillante und leichte Variationen über einen Fandango. W. 51. — J. Ruckgaber, Variationen über ein Originalthema. W. 32. — J. Stocks, brillante Variationen über ein Thema von Auber. — C. Haslinger, brillante Variationen über ein Thema von Auber. W. 6. — L. Böhner, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 99. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein Thema von Wolfram. W. 11. — X. Chwatal, leichte Variationen. W. 28. — X. Chwatal, Einleitung und Variationen über ein bekanntes Thema zu vier Händen. W. 29. — X. Chwatal, Variationen über ein bekanntes Thema. W. 33. — X. Chwatal, Variationen über ein Thema von Strauß. W. 34. — W. Hauck, große Variationen über ein Thema aus Aschenbrödel. W. 36. — C. Czerny, Einleitung und brillante Variationen über ein italienisches Thema. W. 302. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Halevy. W. 21. — G. A. Osborne, brillante Variationen über ein Thema von Meyerbeer. W. 24. — C. Stamaty, brillante Variationen über ein Originalthema. W. 3. — H. W. Stolze, Einleitung und Variationen über ein russisches Thema. W. 29.

Unsterblich ist keines der obigen Werke, hübsch manches. Es käme nur darauf an zu wissen, was die resp. Componisten selbst über ihre Werke urtheilten. Hielten sie solche für ewig, so müßte man sie von ihrer Idee abzubringen suchen: gäben sie aber lachend zu, daß es ja Kleinigkeiten, über die nicht viel Worte zu verlieren, so müßte man ihre Bescheidenheit loben; denn Bachs können wir nicht in jeder Stunde sein, obwohl solches wünschenswerth.

Nr. 1 und 2 gehören der blanksten Gewöhnlichkeit an. Hr. K. schrieb der Redaction der Zeitschrift einmal einen Brief, in dem er sehr auf sie loszieht und den zurückgesetzten großen Künstler überall durchscheinen läßt. Wären wir seine Feinde, wie könnten wir uns jetzt rächen! Denn wer Compositionen wie Werk 51 herausgibt, darf keine anmaßenden Briefe an die Redactionen schreiben. Aber wozu Feindschaft? Schreibe er also nur nicht noch einmal und ähnlich, sonst müßten wir ganz anders mit ihm reden.

Die Variationen des Hrn. Ruckgaber sind hübsch, etwas fade, aber nicht um darüber in Harnisch zu kommen. Quinten und Octaven, die greulichsten, könnte man nachweisen; — als ob das die größten Sünden der Variationisten wären! Die so gerne von einer Verschmelzung von Deutsch und Italienisch sprechen, können ihre Träume hier

verwirklicht hören. Nehmt einen Baß mit einer Triolenfigur in der Decimenlage, singt dazu eine Melodie, werft einige schwindsüchtige Vorhalte hinein, und die deutsch-italienische Schule ist fertig.

In Hrn. Stocks lernen wir einen angehenden Saloncomponisten kennen. Fehlt ihm noch Manches an feinster Tournüre, so läßt sich das durch eifriges Studium der Herz'schen Werke ja nachholen. Ein junger Pariser, der mit hohen Begriffen von der deutschen Musik hierher gekommen und sich weiter bilden wollte, gestand mir, wie er sich nicht genug verwundern könne, daß in Deutschland Musik gedruckt erschiene, die in Frankreich schon wegen Mangels an modischer Eleganz nicht gespielt werden würde. Das ist eben das Unausstehliche, antwortete ich ihm, diese geschmacklose Solidität, in die wir unsere Salonkünste tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Musik. Daß wir indeß unserem Componisten nicht Unrecht thun: — er kann Talent haben: wenigstens hat das Finale Bewegung und guten Zug. —

Ein bekannter deutscher Componist antwortete einmal auf die Frage, wie ihm eine neue Oper von Auber gefalle, die gerade in Paris gegeben wurde: „die Taglioni tanzt wunderhübsch". Aehnlich würde ich, wollte Jemand mein Urtheil über die Variationen des Hrn. C. Haslinger haben: „die Wiener sind ein lustig Volk". Loben muß man schon, wenn ein heutiger Componist, der ein kleines scherzhaftes Thema vorhat, nicht mit einer Einleitung anfängt, als gält' es die Mauern von Jericho umzucomponiren. So hält sich denn das ganze Heft in einer natürlichen heiteren Stimmung, die sich nur in der zweiten Variation etwas erhöht, dann aber sogar Werthvolleres hervorbringt. Der Schluß ist überraschend.

Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal eine alte Ruine an. Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Theilnahme kann man's betrachten.

Die Variationshefte des Hrn. Chwatal sind fast sämmtlich instructiven Charakters und enthalten, weniges Trockene abgerechnet, allerliebste Sachen, Stübchenmusik möcht' ich sie nennen. Musikalischen Gehalt hat W. 11 am meisten, und in diesem wieder die Einleitung. Bei der zweiten Variation fällt mir das unleidliche Quinquiliren zwischen kleiner und großer None auf, das noch vor etlichen Jahren zu den

Feinheiten des Tages gezählt wurde. Der Componist, sonst ja ein gesunder Harmoniker, erinnere uns nicht mehr an jene Zeiten!

Wenn man die Variationen über ein Thema aus Aschenbrödel demselben Componisten zuschreiben muß, der vor Kurzem gestorben und ein schätzbarer Künstler gewesen sein soll, so scheint diese Composition einer früheren Periode anzugehören, in der sich noch keine edlere Kunstansicht in ihm entwickelt hatte. Die Variationen sind unter jedem Gesichtspunkt unbedeutend und nicht einmal mit der Leichtigkeit geschrieben, die die Trivialität ähnlicher Werke in etwas vergessen macht. Hätte man sie lieber ganz unterdrückt!

Hrn. Czerny kann man nicht einholen, mit aller kritischen Schnelligkeit. Hätte ich Feinde, nichts als solche Musik gäb' ich ihnen zu hören, sie zu vernichten. Die Fadheit dieser Variationen ist wahrhaft remarkabel.

Die zwei folgenden Componisten sind Schüler von Kalkbrenner und vortreffliche Virtuosen, ihre Variationen keine Kunstwerke, aber elegante Pariser Modearbeiten, und immer noch erträglicher als diese deutschen Plumpsäcke, die oben flüchtig berührt wurden. Gut gespielt müssen die Variationen des Hrn. Osborne, W. 21, in Entzücken setzen; sie scheinen mit einer gewissen Selbstgefälligkeit geschrieben und haben den Vorzug, leichter zu sein als sie klingen. In den Variationen über ein Thema aus den Hugenotten kommt im Finale mehr als überraschend der Choral „ein' feste Burg &c." Bleibt Meyerbeer leben, so werden wir's noch von den Lerchen in der Luft hören.

Besonderer, ausgesuchter, eigenthümlicher sind die Variationen von Stamaty über ein Originalthema, das freilich selbst wie eine Variation scheint, übrigens aber von weichem, zerfließendem Ausdruck ist. Talent findet man durchgängig, in der zweiten Variation auch viel Empfindung. Die vielen vorkommenden Octavengänge haben ihren Grund wohl mehr in der Bravour, mit der sie der Componist spielt, als in einer ästhetischen Nothwendigkeit.

Sehr schätzenswerth, wie Alles was uns von den Arbeiten des Hrn. Stolze bekannt, sind auch die oben erwähnten Variationen, und zeichnen sich durch interessantere Stimmenführung, eignen Zuschnitt und durch etwas Geistigeres aus, was manchen seiner anderen Compositionen abzugehen schien. Wünschte ich dem Componisten etwas, so wäre

es ein Verleger, der seine Werke zeitgemäßer ausstattete. Ein so graues Kleid schadet dem ersten Eindruck beim Durchspielen ungemein. In der Phantasie habe ich mir das Werk aber möglichst schön nachgesungen und der besten Empfehlung werth gefunden.

Phantasieen, Capricen 2c. für Pianoforte.

Erste Reihe.

J. Tedesco, Phantasie über Motive aus Robert der Teufel. W. 6. — C. Schunke, große charakteristische Caprice über ein Thema von Meyerbeer. W. 46. — J. Risle, brillantes Allegro. W. 45. — J. Schmitt, große brillante Phantasie (Douleur et triomphe. Inspiration musicale). W. 225. — Hommage à Clara Wieck. Recueil pour le Pianoforte. — C. Gerke, Amusement. W. 16. — J. P. E. Hartmann, 4 Capricen. W. 18.

Wer weiß, wie Hr. Tedesco mit obiger Phantasie in Leipzig wenigstens in Erstaunen gesetzt, ja wer sogar jener Execution selber beigewohnt hat, kann es dem Componisten nicht verargen, daß er ein bescheidenes: »Exécutée par l'Auteur dans ses concerts« auf dem gedruckten Titelblatt beifügte. Ueber gewisse Dinge spräche man nicht, wenn man nicht oft gegen seinen Willen dazu gezwungen würde. Wer wird einem jungen reisenden Künstler übel wollen, ihm nicht förderlich sein! Nur das »exécutée« etc. hätte der Virtuos weglassen sollen, dieses »exécutée« etc. läßt mir keine Ruhe und Rast, verfolgt mich seit einigen Tagen in meine Träume, versetzt mir den Athem. Und dann lesen wir in einigen norddeutschen Blättern von einem Wunderspieler, dem Hannibal der Octaven 2c. Auch dies möchte sein und verdiente keine Widerlegung. Aber dies exécutée, dies einzige Wörtchen — — Ich kann nicht weiter.

Ueberhaupt wer hat die Schuld am Glücke so vieler junger Componisten? — Meyerbeer. Ich sage nichts vom unmittelbaren Einfluß seiner Werke auf den ganzen Menschen, nichts von dem europäischen Universalstyl, in welchen sich durch Bearbeitung seiner Themen am sichersten einzuschießen; ganz materiell deute ich nur auf das Gold, das göttliche, das eifrige Jünger aus ihm schlagen, auf den Vortheil, hinter den Fetzen eines großen Mannes sich mit in die Unsterblichkeit einschmug-

geln zu können. So auch Hr. C. Schunke. Mit Wonne wälzt er sich in des Meisters Tönen, reicht vom großen Gesammteindruck noch einmal aus duftenden Schnapsgläschen, sich tausendfach zu berauschen: kurz Meyerbeer's tapferster Herold ist er. Fragt mich nicht genauer, was ihr auf den 20 Seiten Musik für welche bekommt, gewiß gute Anfänge, verwehende Clavierseufzer, eine Menge delicater Kleinigkeiten, dann das Meyerbeer'sche und allerliebste Ausführung, zum Schluß endlich, worauf ich längst gepaßt, eine Andeutung des Luther'schen Chorals. Doch sind dies nur Worte, Winke, die nur schwach wiedergeben, was ich mir bei den Hugenotten selbst vom Kleiderausziehen der Mädchen an bis zum Choral hinauf gedacht. Daher schwelge man nur von der Quelle selbst!

Beinahe traurig gegen solche Freudenmusik nimmt sich eine unschuldige Polonaise von Hrn. Nisle aus, der die Welt indeß wenig kennt, wenn er solche mit Palestrina'schen Dreiklängen zu packen meint. Das Trio allein hat etwas mehr Farbe und angenehmen Charakter: das Uebrige ergeht sich in den gewöhnlichsten Harmonieen; das Ganze scheint wie eine Composition aus Vanhal's Zeiten.

An der Phantasie des Hrn. J. Schmitt mißfällt mir allein das bombastische Aushängeschild. Warum Douleur et Triomphe? Warum Inspiration musicale? Warum grande Fantaisie brillante? Gewiß bleibt deshalb die Musik dieselbe: aber warum als altes bemoostes Haupt thun, was man beim Schüler belächelt, wenn er in verzeihlicher Selbstbegeisterung seine Schriften mit zolllangen Buchstaben bemalt! Und daß es mit dem Schmerz und gar mit dem Triumph nicht so weit her ist, merken gewiß auch die, auf welche selbige Schilder etwa vorn herein einen Eindruck machen. Nennen wir die Sache also beim Namen: „Introduction, Thema und Variationen", und urtheilen von dieser Höhe, so erhalten wir in der Phantasie ein sehr angenehm klingendes, mit Geschick und Geschmack gesetztes Musikstück voll einnehmender Melodie und wenn nicht tiefem, doch anmuthendem Charakter. Von Bertini's Compositionen, mit denen unser Componist in harmonischer Behandlung, wie der des Instrumentes, viel Aehnliches hat, zeichnen sich seine durch etwas Deutscheres, Handfesteres aus, während man dort freilich mehr Modisch-Neues antrifft. Das Stück wird sich ohne unser Zuthun beliebt machen.

Scheint es doch, als hätten die sämmtlichen fünf geschätzten Componisten der großen Künstlerin, der sie mit der fünften der obigen Nummern ein Andenken gebracht, zu tief in das Auge gesehen, in so romantischer Weise ergehen sie sich; ja selbst zwei ehrenfeste Organisten schwankten einen Augenblick. Im Ernst, die Sammlung ist interessant. Gleich das erste Stück, eine Caprice von C. Franck, fällt durch Kürze, Frische, Kraft und Einheit auf, während sich die Rhapsodie v. A. Hesse unter dem romantischen Einfluß noch etwas verlegen benimmt, aber mit Talent aus der Schlinge zieht. Die Vision unsers geschätzten Dr. Kahlert bekenne ich nicht ganz zu verstehen, ja bekenne, daß ich sie erst Adagissimo spielte, als ich zu meinem Erstaunen Presto als Tempo fand: nun war es vollends dunkel um mich. Ein kleines Ungeheuer von Romantik hält man sicherlich unter den Händen. Die Toccata von E. Köhler ist auf eine lebendige Figur gebaut und klingt, rasch gespielt, gut und brillant. Daß im zweiten Theil immer dieselben Harmonieen vorkommen, fällt etwas auf. Ein Nocturno von B. E. Philipp schließt; es ist eine Copie, aber mit einem Talent gemacht, das mehr Nahrung und Aufmunterung verdient, als es vielleicht erhalten hat.

Aus dem Amusement des Hrn. Gerke wünschte ich nur den Walzer und die Polonaise weg, um es als ein gutes empfehlen zu können. Wahrhaftig, man sollte eine besondere Redaction für Manuscripte honoriren, die im Voraus Tod und Verderben jungen, talentvollen Componisten schwören, wenn sie offenbar Verbotenes mit ihren besten Gaben in die Welt einzuschwärzen trachteten. Ohne jene Stücke, bei denen die Achtung, die er sich bei dem Kritiker und Künstler erwerben muß, wieder zur Gleichgültigkeit und zum Verdruß herabfällt: welche werthvolle Sammlung hätte es gegeben! Die andern Sätze, ein Marsch, ein Scherzo, das freilich sehr an das Hummel'sche in der D dur-Sonate erinnert, ein Rondo und eine Mazurka gehören zu dem Gedankenvollsten, das mir jetzt von den Arbeiten dieses Componisten zu Gesicht gekommen. Halte er daran fest: die elegante Sphäre lasse er in Gottes Namen Anderen.

Die vier Capricen von Hrn. P. E. Hartmann sind wohl gearbeitet, verständig, ernst, ja finster. Es scheint aber, als wolle er des Guten zu viel, als hafte er zu lange am Einzelnen; seine Musik

spricht noch nicht frei, gleich als ob ein Dämpfer darüber läge. Wo man hinfühlt, Formen und Gedanken, aber — mit einem Wort kein Gesang. In der dritten Caprice, die melodischer werden will, zeigt sich das am stärksten: sie hat wohl Melodie, schweift aber unlustig und unsicher auf und nieder; wo man rechts zu kommen glaubt, geht sie links, wo man in die Tiefe, strebt sie in die Höhe. Die zarte melodische Ader, die sich in den Werken der Meister durch die verwickeltsten Labyrinthe der Harmonie hindurchzieht, kann freilich Niemand mit Gewalt in sich bringen; gewiß läßt sich aber durch stetes Aufmerken, der Harmonie nicht eine zu große Herrschaft über die Melodie einzuräumen, diese von jener nicht gänzlich unterdrücken zu lassen, gar Manches erreichen. Darauf scheint mir der Componist achten zu müssen. Wär' es, daß wir mit unserm Rathe nicht zu spät kämen, und daß er mit freier leichter Brust das Ziel verfolge, dessen glückliche Erreichung wir jeder wahren Bestrebung von so ganzem Herzen gönnen!

Zweite Reihe.

L. Schuberth, große Phantasie in Form einer Sonate (Souvenir à Beethoven). W. 30. — C. M. von Weber, Phantasie (les Adieux). — S. Thalberg, 3 Nocturnes. W. 21. — S. Thalberg, große Phantasie. W. 22. — W. Taubert, brillantes Impromptu über ein Thema von Meyerbeer. W. 25. — W. Taubert, brillantes Divertissement (Bacchanale). Mit Begleitung des Orchesters. W. 28.

Sollte Einem der obigen Componisten vor einigen Augenblicken das linke Ohr so stark geklungen haben, daß er vor sich selbst hätte fliehen mögen, so ist das natürlich; denn ich ließ mich eben so gegen einen Bekannten aus: Freund, du weißst, ein ganzer Jean Paul'scher Walt von Sanftmuth steckt in mir; in gewissen Fällen aber könnt' ich denn doch getrost aus der Haut fahren. Wir hatten neulich eine Symphonie vor, deren Verfasser so tapfer zusammengestohlen, daß wir uns die einzelnen Sätze recht gut zurückrufen konnten, wenn wir sie bezeichneten mit „Eroica=Satz, Sommernachtstraum=Satz" ꝛc. Der Symphonist ist aber ein Kind gegen unsern Beethovenverewiger.... Sind wir denn dahin gekommen, daß wir Componisten, ehe sie componiren, erst fragen müssen, ob sie Knigge's Umgang mit Menschen gelesen, — dahin,

daß wir sie aufmerksam machen müssen, daß man in gebildeter Gesellschaft die Stiefel nicht ausziehen dürfe? Kennen sie nicht den Anfang des ABC der ersten Bildung? Sollen wir sie an die griechischen Schulen erinnern, in welchen den Schülern ausdrücklich gesagt wurde, daß sie die Melodieen ihrer Väter sacht und ernst nachsingen müßten und „daß sie scharfe Schläge bekamen, wenn sie jene Melodieen durch Schnörkeleien verzierlichen wollten"? Vergeht sich die Unbildung so weit, die erhabenen Gedanken eines Meisters zu betasten? Noch mehr, wagt sie es, sie förmlich zu verändern, zu verrücken? Wahrhaftig, an ihrer Verehrung kenn' ich sie. Hidschnu-Chan-Murzach wälzt sich vor einem Klotz im Staube, Peter kneipt seinen Schatz in den Backen, und Componisten schreiben Souvenirs à Beethoven. Mein Freund sagte, ich äußere mich etwas stark. Ich aber gelobte mir von Neuem, gegen Gemeinheit und Verkehrtheit, so lange ein Tropfen Bluts in mir, anzukämpfen.

In der Phantasie mit Weber's Namen glaubt' ich mich etwas von meinem Verdruß erholen zu können; aber schon auf der dritten Seite schien mir jede Note wie zurufen zu wollen: „ich bin nicht von Weber". Und wenn man mir seine Handschrift zeigte, ja stände er selbst aus dem Grabe auf und betheuerte, daß die Phantasie von ihm, ich könnt' es nicht glauben. Die Getäuschten thun uns herzlich leid; meine moralische Ueberzeugung kann mir aber Niemand nehmen. Man wird uns vielleicht Papiere vorlegen, niemals aber beweisen können, daß mit der Veröffentlichung eines durchaus schalen, auseinanderfallenden Musikstückes, und trüge es den Namen des Besten an der Stirne, irgend etwas gefördert ist.

Beim Durchgehen der Compositionen von Thalberg war ich von jeher immer in einer gewissen Spannung, nicht als ob ich auf Platituden lauerte, sondern weil er sie immer so gründlich vorbereitet, daß man die kommende kahle Stelle ziemlich genau vorauszubestimmen weiß. In kleineren Compositionsgattungen, die keine so nachhaltende Energie zur Vollendung erheischen, als größere Formen, finden sich solche Stellen natürlich weniger, daher mir auch das Meiste der Notturno's gefallen hat, wenn man vorweg von Vielseitigkeit und Großartigkeit der Erfindung absieht und dem Componisten eine gewisse Süßlichkeit nicht als Schwäche anrechnet. So sind die Melodieen der Notturno's

durchweg einſchmeichelnd, wenn auch nicht neu und vollkommen edel. Die im erſten ſcheint mir nur eine Veränderung vom alten: An Alexis ꝛc., iſt aber ſo zu ſagen ſchön inſtrumentirt. Auch der zweite melodiſche Gedanke (in As dur) im zweiten Notturno ſingt recht zart, ſchleppt aber zuletzt. Am beſten will mir das Thema zum dritten Notturno gefallen, da es nicht ſo breit auseinander fließt und ſüdlicher Natur iſt; in der Folge (Tact 13 zu 14) kommt indeß eine Fortſchreitung $\begin{pmatrix}\text{dis} & \text{e}\\ \cdot & \\ \text{gis} & \text{a}\end{pmatrix}$, die mir unerträglich. — Die Rückgänge, in denen ſich die Meiſterhand am erſten kund thut, geſchehen noch nicht mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit, wie wir es bei Field und Chopin treffen, wie ſich Th. überhaupt zu Letzterem verhält, wie Carl Mayer zum Erſteren. — Die Phantaſie Werk 22 beſteht aus einer Menge kleiner Abtheilungen, die ſich um einige Grundharmonieen bewegen, aus denen ſich hier und da auch recht ſchöne Melodieen entwickeln. Sie enthält manches Anmuthige und Zarte, ſo ſchwierig und vollſtimmig ſie geſchrieben iſt. Ein muſikaliſches Blatt enthielt jüngſt bei Beſprechung Thalbergiſcher Compoſitionen die Bemerkung, daß man beim Anhören freilich um die Hälfte des Genuſſes käme, wenn man die Augen zudrücke, d. h. wenn man ſie ſich vierhändig geſpielt dächte. Ich meine aber, daß es nicht gering anzuſchlagen iſt, wenn ein Einzelner vollbringt, wozu ſonſt Zwei gehören. Dies könnte alſo die Achtung nur erhöhen. Daß aber bei Thalberg, wie bei Herz und Czerny, das Hand- und Fingerwerk Hauptſache bleibt und daß er mit glänzenden Mitteln über oft ſchwächliche Gedanken zu täuſchen weiß, könnte zu einem Zweifel veranlaſſen, wie lange die Welt an ſolcher mechaniſchen Muſik Gefallen finden möchte.

Von den Compoſitionen, die durch die Hugenotten hervorgerufen ſind, und deren uns der Himmel nicht zu viele ſchenken wolle, verdient allein die von Hrn. Taubert den Namen, wenn auch nicht Kunſtwerk, doch den eines guten Muſikſtückes. So wenig originell mir der Chor „Rataplan" ꝛc. vorkömmt, ja beinahe wie eine Brechung der Galoppade aus Wilhelm Tell, ſo hätte ich ihn doch, wenigſtens einmal, unverändert zu hören gewünſcht, als ſo wie ihn ſich Herr Taubert geſetzt. Doch iſt das Nebenſache, und das, was der Arbeit Werth gibt, der Bau des Ganzen, worin es den deutſchen Künſtlern nun Niemand

zuvorthut. Der Verfasser selbst legt vielleicht nur wenig Werth auf sein Hugenottenstück; indeß würden wir gar nicht dagegen sein, schriebe er auch in der Zukunft manches derlei zum Vortheil für das Publicum, wie für seinen eigenen, — für jenes, das von der gediegenen Arbeit der Schale, woraus es von seinen Lieblingsgenüssen zu kosten bekömmt, ungleich mehr lernen kann, als von den windigen französischen Champagnergläsern, — für ihn, daß er von den Feinheiten des Salons so lange für sich nütze, als es einem ernsteren Streben keinen Abbruch thut, wie denn Florestan neulich in einer andern Beziehung meinte: „man müsse Manches in sich hineincomplimentiren, um es nur wieder herauszuprügeln", welchen Spaß wir ihm gern gönnen.

Im Bacchanale finden wir gerade kein bacchantisches Leben, für das dem Componisten wohl auch der höchste Schwung der Begeisterung mangelt, aber ein lustiges Gelage, dem keine Polizei etwas anhaben wird. Die Instrumente scheinen viel darin zu sagen zu haben, wir können es leider nicht genau angeben, fehlender Partitur halber. Anklänge an Mendelssohn, wohl auch an Weber finden sich hier und da, aber in einer Weise, die ich umgekehrte Nachahmung nennen möchte, indem mancher Componist gerade dem, dem er ähnlich wird, mit allem Fleiß auszuweichen sucht, bis er ihm in einem unbelauschten Augenblick mit dem ganzen Körper in die Arme fällt.

Aeltere Claviermusik.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von C. F. Becker.

In der Zeit, wo sich alle Blicke auf einen der größten Schöpfer aller Zeiten, J. Seb. Bach, mit verdoppelter Schärfe richten, mag es sich wohl schicken, auch auf dessen Zeitgenossen aufmerksam zu machen. Kann sich freilich, was Orgel- und Claviercomposition anlangt, Niemand seines Jahrhunderts mit ihm messen, ja will mir alles Andere, gegen seine ausgebildeten Riesengestalten gehalten, wie noch in der Kindheit begriffen erscheinen, so bieten einzelne Stimmen jener Zeit ihrer

Gemüthlichkeit wegen noch Interessantes genug dar, als daß man sie ganz überhören dürfte. Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsre Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen, als mit dem der „Musik" belegt werden muß, d. h. in allen Compositionsgattungen, die in die Fuge und den Canon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen. Die Sammlung, die vor uns liegt, vermeidet diesen Fehler und bringt uns eine Reihe freier, wirklicher Tonstücke, die in ihren naiven schmucklosen Wendungen auch noch eine andere als die Verstandesseite in Anspruch nehmen. Für das Interessanteste halten wir die Sätze von Couperin († 1733), Kuhnau († 1722) und G. Böhm (um 1680). Der von Couperin hat sogar einen provençalischen Anflug und zarte Melodie, während es Einem bei dem steifen Kuhnau'schen Adagio ordentlich schaurig wird; G. Böhm vollends setzt mit einer gespenstigen Caprice dem Ende die Krone auf. —

Sonaten für das Pianoforte.

Const. Decker, leichte Sonate. W. 11. — J. Risle, große Sonate zu vier Händen. W. 41. — A. L. C. Trutschel, große Sonate zu vier Händen. W. 8. — L. Schuberth, Sonate (L'espérance). W. 25. — F. Ries, große Sonate (52ste). — H. Triest, Sonate. W. 4. — W. Sterndale Bennett, Sonate. W. 15.

Man sieht, an neuen Sonaten fehlt es keineswegs, obwohl in einem andern Sinne hinlänglich, — wie denn auch fast sämmtliche obengenannte, die zwei letzten ausgeschlossen, als Nachzügler einer ältern Zeit zu betrachten sind. Die von Hrn. Decker ist zwar augenscheinlich für Kinderhände und Köpfe berechnet; indeß wünschten wir ihr eben deshalb etwas von der großen Trockenheit weg, die wenig geeignet, das kleine Volk zum Fleiß aufzumuntern. — Auf der zweitgenannten Sonate findet man den Beisatz: „componirt in Sicilien, am Fuße des Aetna" und eine passende Vignette, weshalb man wohl mit Grund auf etwas Feuerspeiendes ꝛc. aufsehen mag. Statt dessen findet man in ihr

das gewöhnlichste Vanhal'sche Treiben, den klarsten Viervierteltact, in dem sich je ein Cdur bewegt, kurz eine leidlich breite, wohlgesetzte, Lafontaine'sche Familiengeschichte, wie sie zu Hunderten schon geschrieben, ohne daß man sie gerade hart anlassen dürfte. — Eine ziemlich ähnliche Natur spricht sich im Componisten der folgenden Sonate aus; doch greift er höher aus, möchte mehr interessiren und mehr geben, als seine Kräfte vermögen, daher oft Unordnung und Verlegenheit im Periodenbau, in der Harmonie ꝛc., und das so auffallend, daß es auch einem ungeübteren Blick nicht entgehen wird. Die Sonate ist vielleicht sein erster Versuch in dieser strengen Form; er nimmt, gewöhnlich zu reden, noch alle Tischecken mit, kann sich noch nicht bethun. Dabei fehlt es vorzüglich an Gesang, an ausgebildetem, in dem er sich durch musterhafte Vorbilder vor Allem veredeln muß. Einen auf das Bessere gerichteten Willen, Fleiß und Sorgsamkeit kann man ihm aber keineswegs absprechen. — Die Sonate des Hrn. Schuberth ist von freundlichem, hübschem Ton, aber in möglichster Hast hintereinander geschrieben. Vernachlässigung des Details haben wir bisher allen Compositionen dieses ebenso talentvollen als leichtfertigen Componisten vorwerfen müssen. Er gehört zu den Musikern, die zu jeder Tagesstunde componiren können, gehend und stehend; Vieles geräth, dem Ganzen fehlt aber die edlere musikalische Weihe. —

Einzelne Stellen des ersten Satzes in der Sonate von Ries könnten an Beethoven erinnern, Manches auch, was ein Lob sein soll, von ihm selbst geschrieben sein; die ganze ließe aber, wenn man den Titel nicht wüßte, kaum auf das Werk eines ausgezeichneten Meisters schließen. Es läuft überall zu viel Mittelmäßiges unter, und wo es manchmal in die schöne Höhe möchte, wo wir diesen Künstler früher oft angetroffen, sinkt er kurz darauf wieder zurück, als hing' ihm Blei an den Flügeln. Ueberhaupt scheint mir die Sonate in einer unlustigen Stimmung geschrieben. Das Larghetto hat einige zarte Stellen, aber etwas Veraltetes in der Cantilene; dazu läßt der häufige Tactwechsel keinen rechten Genuß im Zuhörer aufkommen. Das Trio im Scherzo zeichnet sich durch etwas Eigenthümlichkeit mehr aus; doch ist auch in ihm keine rechte Freude, als hätte es dem Componisten selbst nicht gefallen, da er's schrieb. Im vierten Tact des zweiten Theiles vermuthen wir Stichfehler; die Harmonie muß wohl Asmoll bleiben, wozu

die rechte Hand Des Ces angibt (statt, wie gedruckt ist, Es Des). Das Finale hat nichts Hervorstechendes; der Mittelsatz in D dur scheint uns sogar unpassend und arm an Melodie. — Die Sonate von Triest kannten wir bereits aus dem Manuscript, das wir auch früher mit einigen Worten angezeigt. Irren wir nicht, so hat der bescheidene Componist verstanden, was wir namentlich am ersten Satze ausgesetzt, und einige Aenderungen vorgenommen. Ob sie glücklich sind, können wir nicht mehr beurtheilen, da uns die älteren Lesarten entfallen sind; doch zweifeln wir, da uns der erste Satz in der neuen Gestalt jetzt weniger zusagt als damals, bis auf die zwei ersten Seiten, die sich klar und lebendig entfalten; das Folgende scheint uns zerstückelt; es ist keine Axe da, kein Mittelpunkt, und so hinterläßt das Stück einen dunkeln nebelhaften Eindruck. Auch der letzte Satz, dem wir früher die innere und äußere Aehnlichkeit mit einem bekannten Beethoven'schen vorwarfen, scheint uns umgearbeitet. Im ziemlich leidenschaftlichen Charakter schließt er sich genau dem ersten an; doch fehlt auch ihm das schöne Verhältniß der Theile, und dies vergessen zu sollen, reißt er nicht genug fort mit sich. Die Meisterhand erkennt man namentlich an der Einführung des zweiten Gedankens; er muß erwartet werden und dennoch überraschen; hier kömmt die Melodie in As zu absichtlich und gezwungen, noch mehr der eingewebte Marsch in Des dur, dessen Sinn man überhaupt nicht recht versteht. Vom Componisten rasch und feurig gespielt, muß die Sonate indeß von Wirkung sein. Was den Claviersatz insbesondere anlangt, so rathen wir dem jungen Künstler, sich mit allem Neuen bekannt zu machen; mit leichter Mühe würde er dann Manches wohlklingender und reizender gesetzt haben. —

Die vortreffliche Sonate von Bennett führen wir heute nur mit dem Namen auf, da sie die Davidsbündler in ihr „Museum" aufgenommen, wo man bald das Nähere nachlesen kann.

Fragmente aus Leipzig.

I.

Trefflicher Leser, es war nicht eher als heute möglich, mich zum Niedersetzen zu bringen, um von all' den Herrlichkeiten zu erzählen, die die vergangenen zwei Monate an Musik und Musikmenschen über uns ausgeschüttet, — eben der Herrlichkeiten halber, die sehr vom Schreiben abhielten. Mendelssohn, Lipinski, die Lachner'sche Preissymphonie, Henriette Grabau, der durchfliegende Chopin, Anfang der Euterpe, Henriette Carl, Döhler, acht Abonnement-, ebenso viel Extra-Concerte, Ludwig Berger, Anfang der Quartetten, Elisabeth Fürst, polnische, französische und englische Künstler (Nowakowsky, Brzowsky, Stamaty, Bennett), eine Menge anderer mit Briefen, Israeliten in Egypten, Symphonie von Reißiger, Theater, Bach'sche Motetten, — — kurz, Blüth' auf Blüthe trieb es: jede Woche, jeder Tag brachte etwas.

Zuerst also, wie Alle wissen, daß Mendelssohn auch diesmal an der Spitze eines treuen Orchesters die Hauptbegebenheiten leitete mit der Kraft, die ihm eigen ist, und mit der Liebe, die ihm das allseitige Entgegenkommen einflößen muß. Wenn ein Orchester, ohne Ausnahme eines Einzelnen, an seinen Dirigenten hängt und glaubt, so gebührt unserm das Lob, wozu es freilich auch Grund haben mag. Von sogenannten Cabalen und dem Aehnlichen hört man hier nichts und so ist's recht und müssen Kunst und Künstler gedeihen. —

Ihm zur Seite steht David, die Stütze des Orchesters, ein Musiker vom feinsten Korn. Auch die liebgewohnte Erscheinung der ersten Sängerin Frl. Grabau nicht zu vergessen, von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war. Endlich der tüchtigen Mitglieder nicht zu vergessen, als da sind die HH. Queisser, der Posaunengott, C. G. Müller, Uhlrich, Grenser, die erst da recht zu arbeiten anfangen, wo Andere schon ermatten.

Von solchen Kräften unterstützt und gehoben gab es bis jetzt acht Concerte im Gewandhaus.

Nur des Ausgezeichnetsten von dem, was sie an neuen Compositionen und Virtuosenleistungen Einheimischer und Fremder gebracht, kann hier Erwähnung geschehen.

Von neuen oder hier noch nicht gehörten Compositionen sei zuerst der wenig bekannten ersten Ouverture zu Leonore von Beethoven gedacht, die an Höhe der Erfindung die Mitte zwischen der gewöhnlichen in E dur und der großmächtigen in C dur, vielleicht das Ergreifendste, was die Musik überhaupt aufzuweisen hat, behaupten mag. Bekanntlich gefiel die großmächtige in Wien wenig bei ihrer ersten Aufführung (Beethoven soll darüber geweint haben). Daher die verschiedenen Ouverturen. Hr. Schindler in Aachen hat noch eine [1].

Sodann einer ganz neuen Ouverture zu (Shakspeare's?) „Was Ihr wollt" von Ferdinand Hiller. Es wäre schlimm, wollte man nach der Aufnahme von Seiten des Publicums einen Maaßstab für ihren Werth oder für die Bildung des letzteren abnehmen. Der Grund der Kälte, wenigstens Stummheit, liegt allerdings zum Theil im Charakter der Ouverture selbst, deren feiner versteckter Humor durchaus mehr zum Nachdenken und Vergleichen als zur Begeisterung auffordert. Das Publicum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden. Spiele man die Ouverture nur noch einmal und der Vorhang wird gewiß zum Schleier, hinter dem das überraschte Auge eine Menge lustiger und trauriger Gestalten in vielfältigen Trennungen und Vereinigungen wahrnehmen wird. Außer diesem höchst besonderen Grundton ist es aber auch der natürliche Wuchs, so zu sagen, und die künstlerische Gewandung, wodurch sich das Werk als Hiller'sches auszeichnet: an Geist überwiegt es ohne Weiteres alle die Gelegenheitsouverturen, mit denen uns der Himmel in neuer Zeit so oft bestraft.

Sodann kam und ging unter unzähligen Pauken und Trompeten die Preissymphonie von Lachner. Die Zeitschrift hat über sie schon Rechenschaft gegeben.

Ebenso blieben die Ouverture, einzelne Sätze und Finale aus der neuen komischen Oper „die Macht des Liedes" von Lindpaintner unter der Erwartung. Jeder Kunstnaturnachlaß schmerzt, doppelt, wo Ausländischem oft so unverdiente Ehre widerfährt. Auch zeigte sich das Publicum bei dieser Gelegenheit beinahe gebieterisch, indem es einzelne zum Schluß Klatschende im Augenblicke zur Ruhe verwies. Vielleicht, daß die Oper auf der Bühne anders wirkt.

---

1) Es ist die seitdem als Nr. 2 bei Breitkopf und Härtel erschienene.

Die jüngste Neuigkeit war endlich eine Symphonie, die erste, von Reißiger. Bei Weitem aushaltender an innerer Kraft, als die Lachner'sche, kürzer, anspruchloser, schlägt sie vielleicht noch zu sehr in's Gebiet der Ouverture hinüber. Da der stattliche Capellmeister selbst dirigirte, so war die freudige Aufnahme eine natürliche und ganz an der rechten Stelle. —

Dies das Bemerkenswertheste, im Ganzen wenig Erfreuliche über neugebrachte Compositionen. Von älteren meist Beethoven und Weber.

Noch erwähn' ich den 27. October, den sich sicher mancher Gewandhausmusiker roth angestrichen im Gedächtniß. Was in andern Städten zur Alltäglichkeit herabgezogen worden, das Wiederverlangen von ganzen Orchestersätzen, mag in Leipzig als außergewöhnliche Auszeichnung gelten, wie sie eben in jeder Hinsicht das Orchester durch hinreißenden Vortrag der großen Leonorenouverture an jenem Abend verdiente. Wie herrlich stand da die Kunst über den äußeren und inneren Spaltungen, die an einem Orte, wo sich so viele bedeutende Naturen durchkreuzen, freilich nicht ausbleiben können, — und rückte Alles versöhnend aneinander.

Bilden so die größern Leistungen die Säulen des Musiklebens, so schlingen sich die der Virtuosen wie duftige Kränze hindurch, unter denen die schönsten wiederum: ein Violinconcert, von David meisterlich gespielt, italienische Bravourarien, von Frl. Fürst gesungen mit italienischer Stimme und eigenthümlicher Manier, Claviersätze, von Hrn. Theod. Döhler zum Entzücken gespielt und zum Wildwerden componirt, ein interessantes, vielleicht zu viel verschlungenes Violoncellconcert von J. B. Groß, ebenso ein leichteres Quartettstück über eine Barcarole, von ihm, den HH. David, Uhlrich und Queisser wahrhaft reizend ausgeführt, vor allem das Gdur-Concert von Beethoven für Clavier mit seinem großgeheimnißvollen Adagio, von Mendelssohn begeistert und begeisternd gespielt, sodann Violinvariationen von Fr. Schubert (nicht unserm), von Uhlrich glänzend vorgetragen, deutsche Arien von Weber und Spohr, von Hrn. Sösselmann aus Darmstadt gut gesungen, endlich ein Flötenconcert von Lindpaintner, von Hrn. Grenser mit der wohlthuenden Meisterschaft vorgetragen, die diesen Künstler so hoch stellt.

II.

Als ich heute die Zettel der letzten zwölf Abonnementconcerte durchflog und mir die Buchstaben Manches der gehörten Musiken vollständig, Vieles halb zurückriefen, strebte die Phantasie Alles in ein Bild zusammenzufassen, und unversehens stand eine Art blühender Musenberg vor mir, auf dem ich unter den ewigen Tempeln der ältern Meister neue Säulengänge, neue Bahnen anlegen sah, zwischendurch, wie Blumen und Schmetterlinge, lustige Virtuosen und liebliche Sängerinnen: Alles in so reicher Fülle und Abwechselung durcheinander, daß sich Gewöhnliches und Unbedeutenderes von selbst übersah.

Was in der Zeit von älteren Compositionen gegeben wurde, findet man in den vorhergehenden Nummern in der Chronik notirt. Manche Leute glauben ihr Möglichstes zu thun, wenn sie auf „einen Mozart", „einen Haydn" 2c. als auf große Meister aufmerksam machen. Als ob man das nicht an den Sohlen abgeschliffen haben müßte! Als ob es sich nicht von selbst verstände, ob man ihre Musik nicht in- und auswendig kennen müsse! Nur die D moll-Symphonie macht ihnen noch zu schaffen und sie fragen, ob sie denn eigentlich nicht über die Grenzen des Rein-Menschlichen hinausginge? — Freilich soll man Beethoven nach Zollen messen (nach König Lear'schen aber gewiß) und das Studium der Partitur thut das Uebrige.

Dankbar aber vor Allem muß man anerkennen, wie sich die Direction, namentlich in dieser Saison, angelegen sein ließ, Manuscripte, weniger Gekanntes, kurz Neues vorzuführen. In dieser Hinsicht möchten sich kaum die Weltstädte mit dem kleinen Leipzig messen. Und wenn man sich auch in Manchem getäuscht fand, so wurden doch Urtheile angeregt, Meinungen festgestellt, hier und da auch freudige Aussichten eröffnet. So gab es neue Symphonieen vom Stuttgarter Molique, vom Capellm. Strauß in Carlsruhe, vom MD. Hetsch in Heidelberg. Das Publicum stimmte in seinem Urtheil über sie fast zusammen, obgleich ohne Zweifel der ersteren der Vorrang gebührt. In allen geschickte Arbeit, wohlklingende Instrumentation, treues Festhalten an die alte Form, sonst aber nachweislich überall Anklänge an Dagewesenes, in der von Strauß, besonders im ersten Satz, so auffallend in Ton- und Tactart, Form und Idee, daß man den ganzen ersten Satz

der heroischen Symphonie wie eine Gestalt am Wasser abgespiegelt sehen kann, aber freilich umgestürzt und blässer.

Ganz besondere Erwähnung gebührt der von Eduard Marxsen für großes Orchester instrumentirten sogenannten Kreutzer'schen Sonate von Beethoven, von der schon Hr. Ritter von Seyfried in diesen Blättern gerühmt, wie es die mit ungewöhnlicher Instrumentkenntniß, mit Liebe und Phantasie im Beethoven'schen Geist geschriebene Partitur verdient. Dagegen scheint mir der Gedanke, das im Original fehlende Scherzo durch eines aus der großen, in einer ganz andern Lebens- und Kunstepoche entstandenen Bdur-Sonate zu ersetzen, in so hohem Grade unglücklich, ja auch die Instrumentation dieses Satzes im Vergleich zu den andern so ungeschickt und wie von einer andern Hand herrührend, daß ein ordentlicher Beethovener darüber eher wüthend, als in die Heiterkeit des Leipziger Publicums einstimmen müßte; der dithyrambische Aufschwung im letzten Satz machte das verkehrte Einschiebsel allerdings durchaus vergessen. Seien hiermit alle Concertdirectionen um Aufführung dieser prachtvollen in's Große gemalten Copie ebenso angegangen, wie um Hinweglassung des Scherzo's, und machten sie sich den reproducirenden Componisten zum Todfeind dadurch.

Wenn sich die neugebrachten Symphonieen also in ziemlich gleichen Kreisen bewegten, so waren die neuen Ouverturen ihrer innern und äußern Verschiedenheit halber um so merkwürdiger. Florestan fragte neulich schelmisch genug: „zu welchem Stück von Shakspeare denn die meisten Ouverturen geschrieben würden" rc.: bei den vier fraglichen wäre jedoch der Witz nichts weniger als gut anzubringen. Eine zur Oper „der Besuch im Irrenhaus" von J. Rosenhain in Frankfurt verrieth freilich viel Sympathie zu unsern westlichen Nachbarn, und Schönes, Sonderbares und Gemeines wechselten darin so rasch, daß man nirgends Fuß fassen konnte; indeß zeugte sie auch von einem gewandten Talent, dem, wenn es noch Würdigeres leisten sollte, nur mehr Wachsamkeit über einen angebornen Leichtsinn anzurathen wäre. In einem phantastischen Vorspiel zu Raupach's „Tochter der Luft" von Spohr stellte sich seine bekannte Eigenthümlichkeit mehr als je heraus, seine elegisch klagenden Violinen, seine wie vom Hauch berührt anklingenden Clarinetten, der ganze edle leidende Spohr; im Ganzen bin ich

jedoch nicht klar worden und die Partitur konnte ich mir nicht verschaffen. Um so genauer kenn' ich die gegebene Ouverture von Ferdinand Hiller, Namens „Fernando", spanischen Charakters, ritterlich, durchweg interessant, überaus sorgsam und fein gearbeitet, nach Beethoven'scher Bedeutsamkeit strebend, im Hauptrhythmus aber leider Note auf Note auf einen Gedanken von Franz Schubert (aus einem Marsch in C dur) so genau gebaut, daß sie mir (auch im Grundcharakter) wie eine größere Ausführung dieses Schubert'schen Marsches vorkam. Mit nicht minder Freude habe ich oft „die Najaden", Ouverture von William Sterndale Bennett, durchlesen; ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild. Wenn sie sich allerdings an das Mendelssohn'sche Genre anlehnt (wie ja auch Mendelssohn sich an die Ouverture zu Leonore), ja wenn er Alles, was sich von Anmuth und Weiblichkeit in Weber, Spohr und Mendelssohn findet, wie zu einer Tonfluth vermischt und davon aus vollen Bechern reicht, so ist es eben geistige Brüderschaft, die die Vorzüge Anderer lebendig in sich aufgenommen und sich zu eigen gemacht hat. Welche blühende Poesie aber überdies in dem Werk, wie innig im Gesang und zart im Bau, welch' schöne weiche Instrumente! Gegen den Vorwurf einer gewissen Monotonie kann man sie indeß kaum in Schutz nehmen; namentlich gleichen sich die zwei Hauptthema's zu viel.

Interessant waren die einzelnen Scenen aus Faust vom Fürsten Radzivil. Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das allzu große Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äußerst unbehülflich instrumentirte Ouverture schon müßte dem Musiker die Augen öffnen, wenn nicht die Wahl der Mozart'schen Fuge gleich vorneherein dem Beurtheiler. Wenn sich der Componist der Aufgabe der Ouverture nicht gewachsen fühlte und die gewiß nicht zu verwerfende Idee, ein Faustdrama mit einer Fuge, der tiefsinnigsten Form der Musik, zu eröffnen, nicht auszuführen vermochte, so gab es doch gewiß noch andere, mehr Faust'schen Charakters, als die von Mozart, die noch Niemand ein Meisterstück nennen kann, wenn man anders welche von Bach und Händel kennt. Der Eintritt der Harmonika und der nacheinander aufgebaute Dreiklang wirkt im Anfang allerdings eigen und schauerlich, in der Länge aber geradezu quälend, daß man sich

wegwünschte. Und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Eisdur-Accord zu wenig musikalische Kunst entwickelt. Vielem Einzelnen der folgenden Nummern kann aber Niemand ihren eigenthümlichen Werth absprechen, eine unbefleckte Phantasie, eine so zu sagen fürstliche Einfalt, eine Erfindungskraft, die die Sache oft an der Wurzel packt.

Neu, d. h. erst hundert Jahre alt, war auch das Dmoll-Concert für Clavier von J. S. Bach, von Mendelssohn gespielt und vom verstärkten Saitenquartett begleitet. Vieles, was mir bei diesem erhabenen Werk, wie bei einigen Scenen aus einer der Gluck'schen Iphigenien an Gedanken beikam, möchte ich hier sagen. Ein Blick auf den weiten Weg, den wir noch zurückzulegen haben, verhindert mich daran. Eines soll aber je eher je besser die Welt erfahren. Sollte sie es wohl glauben, daß in den Musikschränken der Berliner Singakademie, welcher der alte Zelter seine Bibliothek vermacht, noch wenigstens sieben solcher Concerte und außerdem unzählige andere Bach'sche Compositionen im Manuscript wohlbehalten aufbewahrt werden? Nur Wenige wissen es; sie liegen aber gewiß dort. Ueberhaupt, wär' es nicht an der Zeit und von einigem Nutzen, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämmtlicher Werke von Bach entschlösse?[1] Man sollte meinen und könnte ihr vielleicht dann die Worte eines Sachkundigen, der sich Seite 76 dieses Bandes d. n. Zeitschr. über dies Unternehmen ausläßt, als Motto voransetzen. Dort heißt es nämlich:

„Daß Sie Sebastian Bach's Werke herausgeben wollen, ist etwas,
„was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Ur-
„vaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut und ich bald im vollen
„Laufe zu sehen wünsche ꝛc."

Man schlage nur nach! —

Und jetzt zu den Sängerinnen und Virtuosen, die diese nie genug zu lobenden Concerte verschönerten als Arabesken. Gewöhnlicheres übergeh' ich. So sind es denn von ersteren: Frl. Grabau, wie immer fertig, fest, künstlerisch, echt, und Frl. Werner, Novizin, jung, frisch an Stimme und Gestalt, talentvoll. B. Molique's meisterliches Spiel seines Dmoll-Concertes (Jemand meinte, Bmoll läge hier

1) Der Gedanke hat sich zur Freude aller Künstler seitdem verwirklicht (1852).

näher) ist schon in diesen Blättern erwähnt worden, ebenso W. Bennett's innig musikalisches Leben im Vortrag. Als Kunstgenüsse erster Art bleiben noch zu erwähnen das Emoll-Concert von Spohr, von David gespielt, Posaunenvariationen von C. G. Müller, von Queisser geblasen, das Esdur-Concert von Beethoven und das in Gmoll von Mendelssohn, von Mendelssohn gespielt, d. h. in Erz gegossen nach seiner Weise.

Den Beschluß des diesjährigen Concertcyklus machte die neunte Symphonie von Beethoven. Das unerhört schnelle Tempo, in dem der erste Satz gespielt wurde, nahm mir geradezu die ganze Entzückung, die man sonst von dieser überschwenglichen Musik zu erhalten gewohnt ist. Dem dirigirenden Meister gegenüber, der Beethoven kennt und verehrt, wie so leicht Niemand wieder, mag dieser Ausspruch unbegreiflich scheinen, und endlich, wer könnte hier entscheiden, als Beethoven selbst, dem dies leidenschaftliche Treiben des Tempo's unter Voraussetzung eines makellosen Vortrags vielleicht gerade Recht gewesen? So muß ich denn diese Erfahrung, wie so manche, zu meinen merkwürdigsten musikalischen zählen, und mit einiger Trauer, wie schon allein über das äußere Erscheinen des Höchsten ein Meinungszwiespalt entstehen kann. Wie sich aber freilich im Adagio alle Himmel aufthaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen, da mochte man wohl alle Kleinigkeiten der Welt vergessen und eine Ahnung von Jenseits die Nachblickenden durchschauern. —

III.

Es mag wohl über zehn Jahre her sein, daß sich in einem unscheinbaren hiesigen Locale einige junge Musiker versammelten, theils gute alte Werke, theils ihre eigenen neusten aufzuführen, oder auch sich unter einander hören zu lassen. Mitglieder auf Mitglieder meldeten sich; nach und nach verlautete auch im Publicum davon; Theilnahme und Neugierde trieb Mehre hinein; die geheime Gesellschaft bekam Muth, führte größere Werke mit größeren Mitteln auf, gab sich einen Namen, Euterpe, wählte einen Ausschuß und in einem anerkannt guten Musiker, Hrn. C. G. Müller, einen Director. Schon im Winter 1835 verlegte die Gesellschaft ihr Uebungszimmer in einen an-

ständigen, schönen Saal. Daß er immer gedrückt voll, bezeugte ihr die wachsende Gunst des Publicums, — und so gab es auch im vergangenen Winterhalbjahre vom 12ten November bis 14ten März zwölf solcher Concerte, und wenn man etwa Montags fragte: „ob es Abends nicht irgend was gäbe“, bekam man auf echt Leipzigerisch meistens zur Antwort: „'s ist Euterpe“. Im Grunde mußte sich aber die ehrenwerthe Gesellschaft ihre Concertabende recht zusammenborgen, da die meisten Mitglieder auch im Theater, in den Gewandhaus-, Extra- und andern Concerten mitspielen und es nur wenige Tage gibt, wo es nicht hier und da zu thun gäbe. Dieses Nichtbestimmtsein eines eigentlichen Concertabends gibt aber dem Institut sogar einen leichten Anstrich von poetischer Freiheit, und stehen die Euterpisten nun wirklich vor ihren erleuchteten Pulten, so spielen sie so frisch zu, daß sie Einem sogar lieber als irgend eine fürstliche Capelle, wo Niemand zucken soll mit den Augen und selig sein in der Musik. Zur Sache! Die ursprüngliche Tendenz des Vereins also, Aufführung der besten Werke der besten Meister, dann von Compositionen Neuerer (Einheimischer wie Fremder), endlich Vortrag von Solo-, auch Ensemblestücken von Mitgliedern und Nicht-Mitgliedern des Vereins, gilt auch jetzt noch fort, nur daß sich das Ganze auf eine höhere Stufe gehoben hat, daß mit mehr Wahl verfahren wird. Gesang ist durchaus ausgeschlossen, was Manches gegen sich, aber auch das für sich hat, daß so der Verein eine bestimmte Farbe bekommen, ja daß er sich zu seinem Vortheil nur im Instrumentalen befestigt.

Die Ausführung der Symphonieen und Ouverturen gibt der in den Gewandhausconcerten nicht viel nach, natürlich, da es meist Musiker von daher sind. Spielt man dort mit mehr Respect, so hier mit mehr Keckheit; steht dort der Director felsenfest im Tempo, so geht es hier in einem Beethoven'schen Scherzo über Kopf und Hals dem Ende zu. Beide Institute sind einander nützlich, beide von größtem Einfluß auf die verschiedenen Stände der Zuhörer. Gewisse Fehler dürften freilich nie vorkommen und müßten mit einer Art Tod bestraft werden; so blies ein Euterpist in den ersten Tacten des Allegretto der 7ten Symphonie von Beethoven ein verdammtes Eis; doch wollen wir solche Fälle neckenden Kobolden beimessen, die sich zufällig wohl einmal in eine Oboeröhre verkrochen. Von den Symphonieen der Meister

gab es nun die in C moll, D dur, die Pastoral-, F dur, und eine gewisse in A dur von Beethoven, von Mozart die in C dur mit der Fuge (Jupiter), von Haydn die in Es dur, von Spohr die Weihe der Töne: — von Mitgliedern der Gesellschaft eine ältere in D dur und die oft besprochene in C moll von C. G. Müller, eine in F moll von F. L. Schubert: — von Fremden eine in G moll von Gährich. In den Ouverturen war ebenfalls schönste Auswahl von ältern getroffen, unter denen namentlich die zu Samori vom pedantisch-genialen Abt Vogler zu erwähnen; von neusten gab es welche von Attern, Conrad und von Berlioz die zu den Vehmrichtern, welche letztere für ein Ungeheuer ausgeschrieen ist, während ich in ihr nichts als eine nach gutem Schnitt, klar gehaltene, im Einzelnen noch unreife Arbeit eines französischen Musikgenies entdecken kann, das jedoch hier und da einige Blitze schleudert, wie Vorläufer des kommenden Gewitters, das in seinen Symphonieen ausdonnert. In den heimischen Euterpesaal zurückkehrend, so sticht freilich nach solchen Donnerwettern ein Concertino für Horn u. dgl. schwächlich genug ab, wie wir denn die Vorträge der Solisten getrost übergehen können, da die von gänzlich unbekannten nicht der Art, daß sie eine strenge Kritik aushalten könnten, die der bekannteren (wie Queisser, Uhlrich, Grabau) anderweitig genug bekannt sind. Damit sei aber nicht gemeint, daß die Euterpe die ersten Versuche junger Virtuosen ausschließen solle, im Gegentheil gebeten, diese vorbereitende praktische Schule für öffentliches Auftreten und Concertroutine fortbestehen und Allen, die aufzutreten wünschen, offen stehen zu lassen.

Hatte man nun noch nicht genug an den 32 Concerten im Gewandhaus und Hotel de Pologne, so konnte man sich ruhiger in den Quartetten ergehen, die Hr. Concertmeister David mit den Hrn. Uhlrich, Grenser und Queisser veranstaltet. Leider gab es nur vier, die nächsten Winter wenigstens zu verdoppeln wären. Die Herren sind bekannt; namentlich erhalte uns der Himmel diesen Concertmeister.

Wenn wir so mit einigem Stolz auf drei Institute sehen, wie sie, mit Begeisterung an den edelsten Werken unseres Volkes aufgezogen, kaum eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hat, so wird sich mancher Leser gefragt haben, warum die Zeitschrift mit einem Bericht über die einzelnen Leistungen oft so lange angestanden. Bekennt es Schreiber dieser Zeilen offen, so ist seine doppelte Stellung als Redigent und als

Musiker daran Schuld. Den Musiker interessirt nur das Ganze, und von den Einzelnen nur die Bedeutendsten; als Redigent möchte er von Allem sprechen. Als Musiker müßte er Manches verschweigen, was der Redigent der Vollständigkeit wegen erwähnen müßte. Wo aber auch Zeit hernehmen, alles Einzelne gründlich und mit Nutzen für die Künstler zu besprechen! Denn mit Phrasen, wie: „hat sich Beifall erworben, fand Theilnahme, wurde sehr beklatscht", wird nichts vom Fleck gebracht, Alles verwaschen, Niemand geehrt, Meister und Schüler über einen Leisten geschlagen. So werden wir auch künftighin, immer mehr die Sache als die Person im Auge, die Ereignisse in größern Zeiträumen zusammenfassen, wo sich das Kleinere von selbst ausscheidet und ein schärferer Abriß des Ganzen sich herausstellt, — den Lebenden und Nachfolgenden aber ein erfreuliches Bild der Jugendkraft und des schwungvollen Lebens, dem die Musikgeschichte unserer Stadt kein ähnliches an die Seite zu stellen hat.

IV.

Ist mir's doch heute wie einem jungen muthigen Krieger, der zum erstenmal sein Schwert zieht in einer großen Sache! Als ob dies kleine Leipzig, wo einige Weltfragen schon zur Sprache gekommen, auch musikalische schlichten sollte, traf es sich, daß hier, wahrscheinlich zum erstenmal in der Welt neben einander, die zwei wichtigsten Compositionen der Zeit zur Aufführung kamen, — die Hugenotten von Meyerbeer und der Paulus von Mendelssohn. Wo hier anfangen, wo aufhören! Von einer Nebenbuhlerschaft, einer Bevorzugung des Einen vor dem Andern kann hier keine Rede sein. Der Leser weiß zu gut, welchem Streben sich diese Blätter geweiht, zu gut, daß, wenn von Mendelssohn die Rede ist, keine von Meyerbeer sein kann, so diametral laufen ihre Wege auseinander, zu gut, daß, um eine Charakteristik Beider zu erhalten, man nur dem Einen beizulegen braucht, was der Andere nicht hat, — das Talent ausgenommen, was Beiden gemeinschaftlich. Oft möchte man sich an die Stirn greifen, zu fühlen, ob da oben Alles noch im gehörigen Stande, wenn man Meyerbeer's Erfolge im gesunden musikalischen Deutschland erwägt, und wie sonst ehrenwerthe Leute, Musiker

selbst, die übrigens auch zu den stilleren Siegen Mendelssohn's mit Freude zusehen, von seiner Musik sagen, sie wär' etwas. Noch ganz erfüllt von den Hochgebilden der Schröder-Devrient im Fidelio, ging ich zum erstenmal in die Hugenotten. Wer freut sich nicht auf Neues, wer hofft nicht gern! Hatte doch Ries mit eigener Hand geschrieben, Manches in den Hugenotten sei Beethoven'schem an die Seite zu stellen &c.! Und was sagten Andere, was ich? Geradezu stimmte ich Florestan bei, der, eine gegen die Oper geballte Faust, die Worte fallen ließ: „im Crociato hätte er Meyerbeer noch zu den Musikern gezählt, bei Robert dem Teufel habe er geschwankt, von den Hugenotten an rechne er ihn aber geradewegs zu Franconi's Leuten". Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte, daß wir nur immer abzuwehren hatten, kann ich gar nicht sagen; man wurde schlaff und müde vom Aerger. Nach öfterem Anhören fand sich wohl manches Günstigere und zu Entschuldigende heraus, das Endurtheil blieb aber dasselbe, und ich müßte denen, die die Hugenotten nur von Weitem etwa dem Fidelio oder Aehnlichem an die Seite zu setzen wagten, unaufhörlich zurufen: daß sie nichts von der Sache verständen, nichts, nichts. Auf eine Bekehrung übrigens ließ' ich mich nicht ein; da wäre kein Fertigwerden.

Ein geistreicher Mann hat Musik wie Handlung am besten durch das Urtheil bezeichnet, daß sie entweder im Freudenhause oder in der Kirche spielten. Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Bretern abgeschrieen zu hören, empört es, das blutigste Drama seiner Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen, Geld und Geschrei damit zu erheber, empört die Oper von der Ouverture an mit ihrer lächerlich-gemeinen Heiligkeit bis zum Schluß, nach dem wir ehestens lebendig verbrannt werden sollen[1]. Was bleibt nach den Hugenotten übrig, als daß man geradezu auf der Bühne Verbrecher hinrichtet und leichte Dirnen zur Schau ausstellt. Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinaus-

1) Man lese nur die Schlußzeilen der Oper:

Par le fer et l'incendie
Exterminons la race impie!
Frappons, poursuivons l'hérétique!
Dieu le veut, Dieu veut le sang,
Oui, Dieu veut le sang!

läuft! Im ersten Act eine Schwelgerei von lauter Männern und dazu, recht raffinirt, nur eine Frau, aber verschleiert; im zweiten eine Schwelgerei von badenden Frauen und dazwischen, mit den Nägeln herausgegraben für die Pariser, ein Mann, aber mit verbundenen Augen. Im dritten Act vermischt sich die liederliche Tendenz mit der heiligen; im vierten wird die Würgerei vorbereitet und im fünften in der Kirche gewürgt. Schwelgen, morden und beten, von weiter nichts steht in den Hugenotten: vergebens würde man einen ausdauernd reinen Gedanken, eine wahrhaft christliche Empfindung darin suchen. Meyerbeer nagelt das Herz auf die Haut und sagt: „seht, da ist es, mit Händen zu greifen". Es ist Alles gemacht, Alles Schein und Heuchelei. Und nun diese Helden und Heldinnen, — zwei, Marcell und St. Bris, ausgenommen, die doch nicht gar so elend zusammensinken. Ein vollkommner französischer Wüstling [1], Nevers, der Valentine liebt, sie wieder aufgibt, dann zur Frau nimmt, — diese Valentine selbst, die Raoul liebt, Nevers heirathet, ihm Liebe schwört [2] und sich zuletzt an Raoul trauen läßt, — dieser Raoul, der Valentine liebt, sie ausschlägt, sich in die Königin verliebt und zuletzt Valentine zur Frau erhält, — diese Königin endlich, die Königin all' dieser Puppen! Und dies läßt man sich Alles gefallen, weil es hübsch in die Augen fällt und von Paris kömmt, — und ihr deutschen sittsamen Mädchen haltet euch nicht die Augen zu? — Und der Erzkluge aller Componisten reibt sich die Hände vor Freuden! Von der Musik an sich zu reden, so reichten hier wirklich keine Bücher hin; jeder Tact ist überdacht, über jeden ließe sich etwas sagen. Verblüffen oder kitzeln ist Meyerbeer's höchster Wahlspruch und es gelingt ihm auch beim Janhagel. Was nun jenen eingeflochtenen Choral anlangt, worüber die Franzosen außer sich sind, so gesteh' ich, brächte mir ein Schüler einen solchen Contrapunkt, ich würde ihn höchstens bitten, er möcht' es nicht schlechter machen künftighin. Wie überlegtschaal, wie besonnen-oberflächlich, daß es der Janhagel ja merkt, wie grobschmiedmäßig dieses ewige Hineinschreien Marcell's „Eine feste Burg" ꝛc. Viel macht man dann aus der Schwerterweihe im vierten Act. Ich gebe zu, sie hat viel dramatischen Zug, einige frappante geist-

1) Worte wie »je ris du Dieu de l'univers« etc. sind Kleinigkeiten im Texte.

2) D'aujourd'hui tout mon sang est à vous etc.

reiche Wendungen und namentlich ist der Chor von großer äußerlicher Wirkung; Situation, Scenerie, Instrumentation greifen zusammen, und da das Gräßliche Meyerbeer's Element ist, so hat er hier auch mit Feuer und Liebe geschrieben. Betrachtet man aber die Melodie musikalisch, was ist's als eine aufgestutzte Marseillaise? Und dann, ist's denn eine Kunst, mit solchen Mitteln an so einer Stelle eine Wirkung hervorzubringen? Ich tadle nicht das Aufbieten aller Mittel am richtigen Orte; man soll aber nicht über Herrlichkeit schreien, wenn ein Dutzend Posaunen, Trompeten, Ophykleiden und hundert im Unisono singende Menschen in einiger Entfernung gehört werden können. Ein Meyerbeer'sches Raffinement muß ich hier erwähnen. Er kennt das Publicum zu gut, als daß er nicht einsehen sollte, daß zu viel Lärm zuletzt abstumpft. Und wie klug arbeitet er dem entgegen? Er setzt nach solchen Prasselstellen gleich ganze Arien mit Begleitung eines einzigen Instrumentes, als ob er sagen wollte: „seht, was ich auch mit Wenigem anfangen kann, seht, Deutsche, seht!" Einigen Esprit kann man ihm leider nicht absprechen. — Alles Einzelne durchzugehen, wie reichte da die Zeit aus! Meyerbeer's äußerlichste Tendenz, höchste Nicht-Originalität und Styllosigkeit sind so bekannt, wie sein Talent, geschickt zu appretiren, glänzend zu machen, dramatisch zu behandeln, zu instrumentiren, wie er auch einen großen Reichthum an Formen hat. Mit leichter Mühe kann man Rossini, Mozart, Herold, Weber, Bellini, sogar Spohr, kurz die gesammte Musik nachweisen. Was ihm aber durchaus angehört, ist jener berühmte, fatal mekkernde, unanständige Rhythmus, der fast in allen Themen der Oper durchgeht; ich hatte schon angefangen, die Seiten aufzuzeichnen, wo er vorkömmt (S. 6, 17, 59, 68, 77, 100, 117), ward's aber zuletzt überdrüssig. Manches Bessere, auch einzelne edlere und großartigere Regungen könnte, wie gesagt, nur der Haß wegleugnen; so ist Marcell's Schlachtlied von Wirkung, so das Lied des Pagen lieblich; so interessirt das Meiste des dritten Actes durch lebendig vorgestellte Volksscenen, so der erste Theil des Duetts zwischen Marcell und Valentine durch Charakteristik, ebenso das Sextett, so das Spottchor durch komische Behandlung, so im vierten Act die Schwerterweihe durch größere Eigenthümlichkeit und vor Allem das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentine durch musikalische Arbeit und Fluß der Gedanken: —— was aber ist das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrt-

heit, Unnatur, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstgeschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß.

V.

— — Wenden wir uns mit einigen Worten zu einem Edleren. Hier wirst du zum Glauben und zur Hoffnung gestimmt und lernst deine Menschen wieder lieben; hier ruht es sich wie unter Palmen, wenn du dich müde gesucht und nun eine blühende Landschaft dir zu Füßen liegt. Es ist der Paulus ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe. Du würdest dir schaden und dem Dichter wehe thun, wolltest du es nur von Weitem mit Händel'schen oder Bach'schen vergleichen. Worin sich alle Kirchenmusik, worin sich alle Gottestempel, alle Madonnen der Maler gleichsehen, darin gleichen sie sich; aber freilich waren Bach und Händel, da sie schrieben, schon Männer, und Mendelssohn schrieb beinahe ganz Jüngling. Also das Werk eines jungen Meisters, dem noch Grazien um die Sinne spielen, den noch Lebelust und Zukunft erfüllen; nicht zu vergleichen mit einem aus jener strengern Zeit, von einem jener göttlichen Meister, die ein langes heiliges Leben hinter sich, mit den Häuptern schon in die Wolken sahen.

Der Gang der Handlung, das Wiederaufnehmen des Chorals, den wir schon in den alten Oratorien finden, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen, die Charaktere dieser Einzelnen selbst, — über dies wie über Anderes ist schon vielfach in diesen Blättern gesprochen. Auch daß die Hauptmomente zum Nachtheil des Eindrucks des Ganzen schon in dem ersten Theile der Handlung liegen, daß die Nebenperson Stephanus wenn nicht ein Uebergewicht über Paulus erhält, so doch das Interesse an diesem schmälert, daß endlich Saulus mehr wirkt in der Musik als Bekehrter, denn als Bekehrender, ist ebenfalls richtig bemerkt worden, so wie daß das Oratorium überhaupt sehr lang ist und bequem in zwei zerfallen könnte. Anziehend zum Kunstgespräch ist vor Allem Mendelssohn's dichterische Auffassung der Erscheinung des Herrn; doch

meine ich, man verdirbt durch Grübeln und könnte damit den Componisten nicht ärger beleidigen, als hier in einer seiner schönsten Erfindungen. Ich meine, Gott der Herr spricht in vielen Zungen, und den Auserwählten offenbart er ja seinen Willen durch Engelchöre; ich meine, der Maler drücke die Nähe des Höchsten durch oben aus dem Saum des Bildes hervorschauende Cherubköpfe poetischer aus, als durch das Bild eines Greises, das Dreifaltigkeitszeichen ꝛc. Ich wüßte nicht, wie die Schönheit beleidigen könnte, wo die Wahrheit nicht zu erreichen ist. Auch hat man behaupten wollen, daß einige Choräle im Paulus durch den seltenen Schmuck, mit dem sie Mendelssohn umgeben, an ihrer Einfalt einbüßten. Als ob die Choralmusik nicht ebenso gut Zeichen für das freudige Gottvertrauen wie für die flehende Bitte habe, als ob zwischen „Wachet auf" ꝛc. und „Aus tiefer Noth" ꝛc. kein Unterschied möglich wäre, als ob das Kunstwerk nicht andere Ansprüche befriedigen müsse, als eine singende Gemeinde! Endlich hat man den Paulus sogar nicht einmal als ein protestantisches Oratorium, sondern nur als Concertoratorium gelten lassen wollen, wobei ein Gescheuter den Mittelweg vorschlug, es doch „protestantisches Concertoratorium" zu nennen. Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium Niemand nehmen wird, — außer dem innern Kern, die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all' das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir Alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppirung der Personen, die Anmuth, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Colorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Styles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Setzkunst nicht zu gedenken, — man sollte damit zufrieden sein, meine ich. Eines nur habe ich zu bemerken. Die Musik zum Paulus ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Componist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche Absicht künftigen Compositionen doch etwas von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer

finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen Christus am Oelberg geschrieben, und auch eine Missa solemnis, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird [1]. Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.

Und jetzt zu einem Schlußurtheil über zwei Männer und ihre Werke, die die Richtung und Verwirrung der Zeit am schärfsten charakterisiren, zu gelangen. Ich verachte diesen Meyerbeer'schen Ruhm aus dem Grunde meines Herzens; seine Hugenotten sind das Gesammtverzeichniß aller Mängel und einiger wenigen Vorzüge seiner Zeit. Und dann — laßt uns diesen Mendelssohn-Paulus hochachten und lieben, er ist der Prophet einer schönen Zukunft, wo das Werk den Künstler adelt, nicht der kleine Beifall der Gegenwart: sein Weg führt zum Glück, jener zum Uebel [2].

---

1) Mendelssohn hat die Prophezeiung erfüllt (Elias). —

2) Der obige Artikel hat dem Verf. seiner Zeit bedeutende Angriffe eingebracht, namentlich in Pariser und Hamburger Blättern, aber auch ein Lob von einem sehr würdigen Mann —, von Fr. Rochlitz. Es verhielt sich so damit: eine musikalische Freundin, dieselbe, der die „Erinnerungen" im Jahrgang 1839 (Bd. XI. Nr. 28—30) gewidmet sind, vermittelte zwischen ihm und dem jüngern Künstleraufwuchs in der Art, daß sie ihm meist auf dem Pianoforte Musikalisches, wie von Mendelssohn, Chopin, Florestan und Eusebius u. A. mittheilte, ausnahmweise wohl auch Kritisches, wie obige Fragmente. Nach Lesung des letztern ertheilte ihr Rochlitz eine Antwort, die, von der Freundin mir zum Andenken im Original hinterlassen, ein Zeugniß von der entschiedenen Gesinnung des edlen Kunstrichters, der sich damals schon dem Greisenalter näherte, geben mag.

D. 14. Septbr. 1837.

Meinen verbindlichsten Dank für die zurückfolgende Mittheilung. Seit Jahren habe ich über Musik Nichts, ganz und gar Nichts gelesen, was mir — wie ich nun bin und seyn kann — so innerlichst wohlgethan hätte. Helle, festgefaßte, festgegründete, überall, wo Vernunft und Recht gilt, geltende Ansichten; reine, würdige, edle Gesinnung — und Beides nicht blos, was jene Musikwerke, ja nicht blos, was Musik überhaupt betrifft; ein bedachtsam zusammengefaßtes, haltungsvolles, und dabey doch frischbelebtes, zwanglos sich bewegendes Wesen in der Darstellung: das finde ich in diesem Aufsatze, und zwar von der ersten bis zur letzten Zeile. Dabey eine Unpartheilichkeit, die selbst am Teufel anerkennt, was er Gewandtes und Tüchtiges darlegt: so wie am Freunde, daß und wo er kein Engel ist — ja, die an diesem noch mehr Menschlichkeiten zugiebt, als manche

andere Leute (ich z. B.) dafür erkennen. Dies Alles habe ich hier gefunden und meyne, alle Leser, bei denen, wie gesagt, Vernunft und Recht gilt, und an welchen allein dem Verfasser gelegen seyn kann — werden es gleich mir finden. So wird er, der Verfasser, hiermit sicherlich zum Guten, und nicht allein in unmittelbarer Beziehung auf jene Werke, mitwirken, redlich, aufrichtig, eindringlich. Wo aber dies geschieht, da wird bald oder später auch geschehen wie es dort, nach verwandten Voraussetzungen, heißt: es wird euch das Andere Alles zufallen — von selbst kommen. Und das ist, was ich ihm, dem Verf., von Herzen wünsche.

Was sollen Sie aber mit alledem? Gar nichts, liebe Freundin, außer eine Bestätigung empfangen, es sey mir mit meinem Dank für die Mittheilung Ernst gewesen.

Rchz.

Anhang.

Kürzeres und Rhapsodisches für Pianoforte.[1]

E. Wenzel, les adieux de St. Petersbourg. — A. Thomas, 6 caprices en forme de valses caractéristiques. Oe. 4. — K. E. Hering, Divertimento (über bekannte Studentenlieder). — M. Hauptmann, 12 pièces détachées. Oe. 12. — C. E. Hartknoch, la tendresse, la plainte, la consolation. Nocturnes caractéristiques. Oe. 8. — Clara Wieck, caprices en forme de valses. Oe. 2. — J. Benedict, Notre Dame de Paris. Rêverie. Oe. 20. — F. Hiller, la danse des fantômes. — J. C. Kessler, Impromptus. Oe. 24. — J. Pohl, caprices en forme d'anglaises dans les 24 tons de la gamme. — Fr. Chopin, 3 Notturni. Oe. 15. — Fr. Chopin, Scherzo. Oe. 20. — Mendelssohn, Capriccio. Oe. 5. — Mendelssohn, 7 Characterstücke. Oe. 7. — Franz Schubert, Moments musicals. Oe. 94. — L. Schunke, 2 pièces caractéristiques à quatre mains. Oe. 13.

Wie politische Umwälzungen dringen musikalische bis in das kleinste Dach und Fach. In der Musik merkt man den neuen Einfluß auch da, wo sie am sinnlichsten mit dem Leben vermählt ist, im Tanze. Mit dem allmähligen Verschwinden der contrapunktischen Alleinherrschaft vergingen die Miniaturen der Sarabanden, Gavotten &c., Reifrock und Schönpflästerchen kamen aus der Mode und die Zöpfe hingen um Vieles kürzer. Da rauschten die Menuetten Mozart's und Haydn's mit langen Schleppkleidern daher, wo man sich schweigend und bürgerlich sittsam gegenüberstand, sich viel verneigte und zuletzt abtrat; hier und da sah man wohl noch eine gravitätische Perücke, aber die vorher steif zusammengeschnürten Leiber bewegten sich schon um Vieles elastischer und graziöser. Bald darauf tritt der junge Beethoven herein, athemlos, verlegen und verstört, mit unordentlich herumhängenden Haaren, Brust

---

1) Dieser Aufsatz gehört zum Jahrgange 1835.

und Stirne frei wie Hamlet, und man verwunderte sich sehr über den Sonderling; aber im Ballsaal war es ihm zu eng und langweilig, und er stürzte lieber in's Dunkle hinaus durch Dick und Dünn und schnob gegen die Mode und das Ceremoniell und ging dabei der Blume aus dem Weg, um sie nicht zu zertreten, — und die, denen solch' Wesen gefiel, nannten es Capricen oder wie man sonst will. Eine neue Generation wächst indeß heran; aus spielenden Kindern sind Jünglinge und Jungfrauen geworden, so schwärmerisch und scheu, daß sie sich kaum anzusehen wagen. Hier sitzt einer, mit Vornamen John, am Flügel und die Mondstrahlen liegen breit darauf und küssen die Töne: ein anderer schläft dort auf Steinen und träumt vom wiedererstandenen Vaterland: an Mittheilung, Geselligkeit, Zusammenleben denkt Niemand mehr, Jeder geht einzeln und sinnt und wirkt für sich: auch der Witz bleibt nicht aus und die Ironie und der Egoismus. Im lustigen Strauß jauchzt noch eine hohe helle Saite empor, aber die von der Zeit gegriffenen tiefern scheinen nur eine Minute lang übertäubt, — wie wird Alles enden und wo gerath' ich hin?

*

Ein Blick auf das „Lebewohl von Petersburg" und ich war wieder auf der Erde. Die süßeste Herzensstutzerei (ein Florestan'sches Wort) finde ich darin, Ohnmachten mit daneben liegendem Schnupftuch und Kölnischem Wasser, so hohl-sentimental, wie es seit dem bekannten Es dur-Walzer von Carl Mayer und dem »dernière pensée de Weber«, die sich nur mit Gefahr auf der haarbreiten Linie von der Affectation zur Natürlichkeit halten, irgend vorgekommen ist. Echt Gemeines schätz' ich um Vieles höher, als so rosenfarbene Armuth, viel höher ein einfaches „Adieu", als ein parfümirtes „und so scheid' ich von dir mit zerrissenem Herzen" u. s. w. Und doch was will ich? Das Lebewohl ist ganz hübsch, klingt hübsch und spielt sich hübsch. Daß es aus As geht, versteht sich von selbst.

Die Capricen von Thomas bewegen sich schon in höhern Cirkeln, sind aber trotz des sichtbaren Fleißes und des größern Talents nicht mehr als potenzirte Wenzeliaden, lederne deutsche Empfindungen in's Französische übersetzt, so freundlich, daß man auf seiner Huth sein muß, und wieder so aufgespreizt, daß man sich ärgern könnte. Manchmal wagt er sich sogar in mystische Harmonieen, erschrickt aber gleich von

selbst über seine Kühnheit und nimmt mit dem vorlieb, was er hat und geben kann. Doch was will ich? — Die Capricen sind hübsch, klingen hübsch u. s. w.[1]

Beim dritten angeführten Stück von Hering war es weniger auf Raphaelische Madonnenaugen, als auf Teniers'sche nußbraune Holländerköpfe abgesehen. Die Ueberschrift heißt „Erinnerung an die akademische Jugendzeit" und die Musik hält, was die Vignette verspricht, auf der eine Punschterrine sehr raucht. Die Einleitung find' ich namentlich getroffen, so bombastisch-studentisch, als stände auf einem Commers das Heil der Welt auf dem Spiel; nach und nach wird die Suite toller und mitternächtlicher und man „stürzt sich", um sich es den Tag darauf wieder abzubitten. Clavierspielende Prediger und Actuarien werden das Stück mit Vergnügen hören, vorzüglich, wenn sie keine Schulden haben.

Die folgenden Componisten, Hauptmann und Hartknoch, scheinen mir Opfer fremder Erziehung oder eigenen Fleißes; bei dem letzteren kömmt es mir vor, als hätte er im spätern Alter nachholen müssen, was man als Kind handwerksmäßig lernt, bei jenem hat man versäumt, den Schüler von der Lehre in das Leben zu führen. Die erste Hauptmannische Rhapsodie gefiel mir der vollen festen Tonmasse halber, die sich beinahe orgelähnlich unter den Fingern auf dem Claviere fortzieht, so ausnehmend, daß ich die folgenden gemüthlosen contrapunktischen, übrigens schwierigen und in ihrer Art gelungenen Kunststücke mit einer wahrhaften Verstimmung durchspielte. Die eingestreuten Walzer sind todte Blumen und haben nicht Wucht genug, der niederdrückenden Gelehrsamkeit des Uebrigen das Gleichgewicht zu geben. Wollte sich der Componist, dessen Aufenthalt und Wirkungskreis mir gänzlich unbekannt, von selbst- und andere-tödtender Speculation gleichweit entfernt halten, wie vom spielenden Genre des Tanzes, dem seine solidschwere Bildung durchaus entgegensteht, so wäre bei so gediegener Kenntniß und entschiedenem Charakter manches tüchtige Werk zu erwarten. Der andere Componist ist in vorigem Jahre ziemlich jung gestorben. Ich zweifle, ob er sich je zu einer Selbstständigkeit

1) Doch muß bemerkt werden, daß der Componist Bedeutenderes geschrieben, worüber gelegentlich mehr, und daß das Gesagte (wie überhaupt immer) nur den Menschen abschildern soll, wie er sich in der gerade angeführten Composition zeigt.

erhoben hätte; immerhin hat dieser frühzeitige Tod ein fleißiges Streben abgeschnitten, welches in Ausbildung der zwischen Hummel und Field liegenden Compositionsgattung, in der Carl Mayer in Petersburg einzelnes sehr glückliche geliefert, Anerkennung verdient und gefunden hätte. Im Grunde sagen mir die Nocturnes nicht zu: aber wir sind noch nicht alle durch Field-Chopin'schen Caviar verwöhnt, und ein Kind, das recht beherzt in einen Apfel beißt, sieht auch nicht übel. »La plainte« erinnert stark an C. Mayer's vorzügliches Clavier-Rondo in Hmoll.

Mitten unter so vielen ernsthaften herumstehenden Männergesichtern könnte es einer Mignon wohl Angst werden, und dann weiß ich auch, daß man die Puppe nicht berühren sollte, weil es dem Schmetterlinge schadet; indeß wird meine Hand nicht gerade ungeschickt eindrücken.... Als ich eben weiter schreiben will, fliegt ein etwas dunkler Maiabendfalter durch das Fenster, der mich ordentlich anzusehen und zu sagen scheint: „Grau, Freund, ist" u. s. w. — und ich denke lieber an die künftige Psyche und verwandle, da mir eben die Worte Mozart's über Beethoven einfallen („der wird euch einmal was erzählen"), den Artikel in den weiblichen.

In Notredame de Paris von Benedict sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Columbusei. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amusante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachparade, dort Murmelthier und Guckkasten u. s. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Colorit und poetische Auffassung, — ja es ist auch in der Form nur ein Conglomerat, — so ersetzt die Phantasie Vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Jahrhunderte anreden. — Die Octaven auf S. 3, Syst. 5, von Tact 6 zu 7 habe ich herausgehört, nicht herausgesehen, weshalb ich sie anführe. — Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weber'schen Anklänge gänzlich fortzuwehen.

Der Geistertanz von Hiller ist monoton und eine matte Copie seiner bessern Sachen in dieser Art. Er schreibt zu viele Hexengeschichten und sollte nicht vergessen, daß auch Grazien tanzen können. —

Ueber Keßler und seine Impromptu's enthielten diese Blätter schon früher einen ausführlichen Artikel vom Meister Raro, dem ich nichts hinzuzufügen weiß, als das Bedauern, daß dieser Componist seit einiger Zeit gänzlich zu feiern scheint, und den Wunsch, daß er sein Stillschweigen um so erfreulicher und überraschender lösen möge.

Die Capricen von Pohl finde ich in zweifacher Art schön und vollendet, als einzeln neben einander und als Ganzes hinter einander. So vielem Gebildeten, Gesunden, Neuen, Vornehmen, ja Strahlenden wird man selten auf so wenig Blättern begegnen. Der Componist soll in jungen Jahren gestorben und diese Capricen schon vor langer Zeit erschienen sein. Scheint es doch, als ob, um auf die Nachwelt zu kommen, in keiner Kunst ein so anhaltendes Streben und Wirken gefordert würde, wie in der Musik, und es liegt das vielleicht, wenn einentheils in der rasch aufeinander folgenden Selbstvernichtung der Epochen, auch am flüssigen unendlichen Element der Musik selbst, während ein großer Gedanke in wenigen Worten hingestellt seinen Urheber der Unsterblichkeit überliefert. Wenn man daher von Leisewitz und seinem Julius von Tarent sagte: „der Löwe hat nur ein Junges geworfen, aber es war wieder ein Löwe", so wollen wir uns im Andenken an früh gestorbene Tonkünstler der Sage erinnern, welche die Schwäne nur einmal singen und an ihren Tönen sterben läßt.

Ueber Chopin, Mendelssohn und Schubert haben uns die Davidsbündler seit geraumer Zeit größere Mittheilungen versprochen und nach öfterem Anfragen stets geantwortet, daß sie in den Sachen, die sie am besten verständen, am gewissenhaftesten wären und am langsamsten urtheilten. Da sie uns aber dennoch Hoffnung geben, so führen wir vorläufig außer den Titeln die Bemerkungen an, daß Chopin endlich dahin gekommen scheint, wo Schubert lange vor ihm war, obgleich dieser als Componist nicht erst über einen Virtuosen wegzusetzen hatte, jenem freilich andererseits seine Virtuosität jetzt zu Statten kömmt, — daß Florestan einmal etwas parador geäußert: „in der Leonoren-Ouverture von Beethoven läge mehr Zukunft als in seinen Symphonieen", welches sich richtiger auf das letzte Chopin'sche Notturno in G moll anwenden ließ, und daß ich in ihr die furchtbarste Kriegserklärung gegen eine ganze Vergangenheit lese, — sodann, daß man allerdings fragen müsse, wie sich der Ernst kleiden solle, wenn schon der „Scherz" in

dunkeln Schleiern geht, — sodann, daß ich das Mendelssohn'sche Capriccio in Fis moll für ein Musterwerk, die Charakterstücke nur als interessanten Beitrag zur Entwickelungsgeschichte dieses Meisterjünglings halte, der, damals fast noch Kind, in Bach'schen und Gluck'schen Ketten spielte, obwohl ich namentlich im letzten einen Vortraum des Sommernachtstraums sehe, — und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird — jetzt und immerdar.

Mit der folgenden Composition betrat unser verklärter Freund Schunke von Neuem den Weg, den er zu verfolgen von Natur angewiesen war und als Virtuos, durch äußere Verhältnisse genöthigt, auf eine kurze Zeit verlassen hatte. Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte. —

So laßt uns für heute den Kreis dieser Kleinbilder irdischer Schmerzen und Wonnen schließen! Wenn Heinse im Ardinghello sagt: „ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß thut", so bezieht er das auf die Künste des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, in wie weit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im Kleinen Vieles mißlingt und wie wiederum den mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: „Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten".

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Schumann, Robert, 1810-1856

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker

Bd.: 1.

Leipzig 1871